Харківська державна академія культури

ЗАХІДНИЙ КІНЕМАТОГРАФ

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Науково-довідкове видання

Харків
ТОВ «Видавництво «Точка»
2024

УДК 791:001.4](038)
М 65

Рекомендовано до друку вченою радою
Харківської державної академії культури
(протокол № 12 від 28.04.2024 р.).

Видання здійснено за фінансової підтримки депутата Харківської обласної ради,
почесного президента Харківського дипломатичного клубу,
президента Конгресу самоврядування України Сергія Чернова.

М 65 **Миславський В. Н.** Західний кінематограф. Концептуально-термінологічний словник. Харків : ТОВ Видавництво «Точка», 2024. — 228 с.; 426 іл.

Пропонований словник допоможе більш грунтовно ознайомитися з американською та європейською кінопродукцією, а також течіями і напрямами світового кіно. Бурхливий розвиток медійних технологій (інтернет, соціальні мережі, стримінгові канали), сприяв піднесенню кінематографічної культури та підвищенню інтересу до світової і насамперед голлівудської кінокласики 1930-х — 1960-х років. Автор мав на меті показати максимально широкий хронологічний зріз історії світового кіно — від неокласиків і їхніх безпосередніх учителів до видатних представників сучасності. Словник містить 585 статей, 427 постерів і кадрів із фільмів. Хронологічні межі описаних фільмів охоплюють часовий відрізок 1895–2023 років. Видання розраховане на кінознавців, викладачів кінодисциплін і всіх, хто цікавиться історією і теорією світового кіно.

ISBN

УДК 791:001.4](038)

ISBN

Нова книга доктора мистецтвознавства, кінознавця Володимира Миславського презентує широкий хронологічний зріз історії західного кінематографа. Сьогодні кіноіндустрія – один з найпрогресивніших видів мистецтва, з національним колоритом і здобутками кожної окремої країни.

Автор створив найповнішу добірку концептуальних термінів, які лягли в основу кіновиробництва. Це науково-популярна розповідь, яка проведе читача крізь століття.

На сторінках книги можна відстежити еволюцію кінематографу, починаючи з перших картин німого кіно, і закінчуючи суперсучасними блокбастерами. Автор розповідає, як технічний прогрес вплинув на процес кіновиробництва, які зміни у кіномистецтві відбулися за останнє століття, як змінювався концептуальний зміст екранних творів.

За кожним визначенням ми спостерігаємо цілу культурну епоху. Це захоплююча розповідь про той кінематограф, яким ми його знаємо сьогодні.

Володимир Миславський – автор багатьох унікальних видань з історії кіно, зокрема чимало робіт присвячено саме українському екранному мистецтву. Нова книга буде особливо корисною для тих, хто професійно займається кіновиробництвом або перебуває на старті своєї творчої кар’єри.

Цікаво і доступно подана інформація, велика кількість унікальних, архівних постерів допоможуть повністю зануритись у захоплюючий світ кіно.

Я вітаю нашого земляка Володимира Миславською з новим цікавим творчим проєктом, завдяки якому українських вчених, дослідників світового кінематографа шанують в усьому світі!

Депутат Харківської обласної ради,
Почесний президент Харківського дипломатичного клубу,
Президент Конгресу самоврядування України

Сергій Чернов

Моєму синові — добровольцю ЗСУ
Інокентію Миславському
присвячую цю книгу



ЗМІСТ

ВІД АВТОРА

Цей проєкт реалізований завдяки підтримці депутата Харківської обласної ради, почесного президента Харківського дипломатичного клубу ***Сергія Івановича Чернова.*** За підтримки Сергія Івановича були опубліковані найбільш значні дослідження автора — «Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи» (2018 р., 2 т., 1 208 с.), «Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка» (2019 р., 528 с.), «Кінознавчі розвідки в Україні (друга половина 1920-х — перша половина 1930-х рр.)» (2020 р., 2 т., 1 120 с.), «Довженко-графік» (2021 р., 316 с.), «Актори театру і кіно на листівках видавництва “Укртеакіновидав”» (2023 р., 252 с.).

Науковий інтерес автора зосереджений переважно на дослідженнях історії українського кіно. Протягом 2004–2024 років побачили світ 54 монографії та близько сотні статей у наукових збірках про процеси в українському кінематографі та розвиток кіно в Харкові й Одесі, праці, присвячені піонерам кіно (Альфредові Федецькому, Дмитрові Харитонову, Йосипові Тимченку), та серія книжок про корифея українського кінематографа Олександра Довженка. Окремі видання автора вийшли друком в іноземних видавництвах польською, англійською, французькою, німецькою, іспанською, італійською, нідерландською та португальською мовами. У перспективі автор планує зосередитися головно на дослідженні історії та теорії зарубіжного кіно, підготовці до публікації циклу лекцій, прочитаних у Харківській державній академії культури, *Uniwersytet Gdański* та інших вишах.

Бурхливий розвиток медійних технологій (інтернет, соціальні мережі, стримінгові канали), сприяв піднесенню кінематографічної культури та підвищенню інтересу до світової і насамперед голлівудської кінокласики 1930-х — 1960-х років. Автор мав на меті показати максимально широкий хронологічний зріз історії світового кіно — від неокласиків і їхніх безпосередніх учителів до видатних представників сучасності. Пропонований словник допоможе більш ґрунтовно ознайомитися з американською та європейською кінопродукцією, а також течіями і напрямами світового кіно.

Із розвитком кінематографа жанри еволюціонували, мікшувалися, а отже урізноманітнювалися. До того ж багато стрічок почали об’єднувати елементи різних жанрів і напрямів. З огляду на це один фільм може бути представлений у статтях про різні жанри і теми. Так, фільм «Зоряні війни» поданий у статтях «Мувібрати», «Науково-фантастичний фільм», «Приквел», «Серії», «Сиквел», «Спецефекти в кіно», «Фентезі в кіно», «Франшиза».

Словник містить 585 статей, 426 постерів і кадрів із фільмів. Джерелами всіх опублікованих зображень є інтернет-ресурси *IMDb* та англомовна Вікіпедія. Хронологічні межі описаних фільмів охоплюють часовий відрізок 1895–2023 років. У роботі систематизована інформація про жанри, стилі, течії, напрями та жаргонізми у світовому кінематографі — від його зародження до наших днів, — а також про розвиток кіновиробництва, кінопрокату та частково кінотехніки. У кожній статті подані найбільш показові фільми за темою, а також посилання на суміжні статті в цьому довіднику.

В описі фільмів указані оригінальні назви, а також наявні варіанти перекладів в українському кінопрокаті та кінознавчій літературі. Назви фільмів японською, китайською, індійською та іншими мовами наведені латиницею, оскільки у світовій пресі ці стрічки відомі саме в такому написанні. Згадані в книзі прізвища діячів кіно відповідають вимогам чинного українського правопису (не «Хічкок», а «Гічкок»; не «Хейс», а «Гейз» тощо).

Книга також містить описи найважливіших винаходів у галузі кінематографа. Терміни, що не ввійшли до основної частини довідника, представлені в окремому розділі «Додатковий список технічних термінів». Автор свідомий того факту, що в книзі, яка містить значний масив інформації, можливі неточності та похибки.

У словнику використані прийняті в енциклопедичних виданнях скорочення. Джерела, залучені під час роботи над довідником, подані в розділі «Бібліографія». Видання розраховане на кінознавців, викладачів кінодисциплін та всіх, хто цікавиться історією і теорією світового кіно.

Автор висловлює подяку колегам. *Ігорю Жукову* — за корисні поради під час написання книги. Окрема подяка *Радиславу Пересецькому* за плідну співпрацю, яка триває вже понад тридцять років.

У цей важкий для України час, зумовлений широкомасштабною російською військовою агресією, українська наука продовжує розвиватися і з упевненістю дивитися в майбутнє.

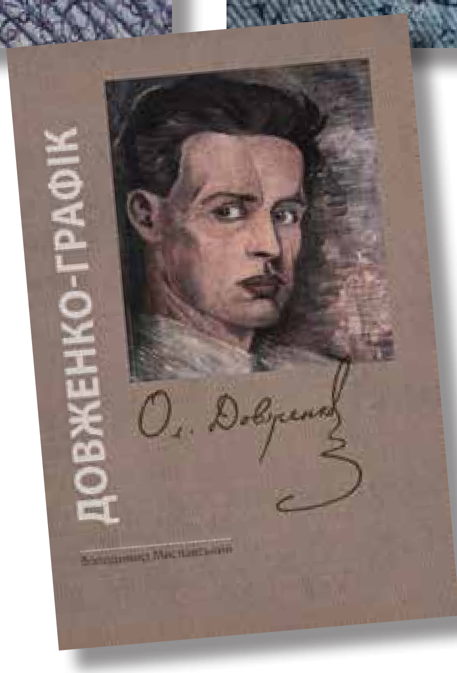

Актори театру і кіно
на листівках
«Укртеакіновидаву»


Історія
Українського
Кіно
1896–1930
факти і документи
Том 1


Історія
Українського
Кіно
1896–1930
факти і документи
Том 2


Кінознавчі
розвідки
в Україні


Кінознавчі
розвідки
в Україні

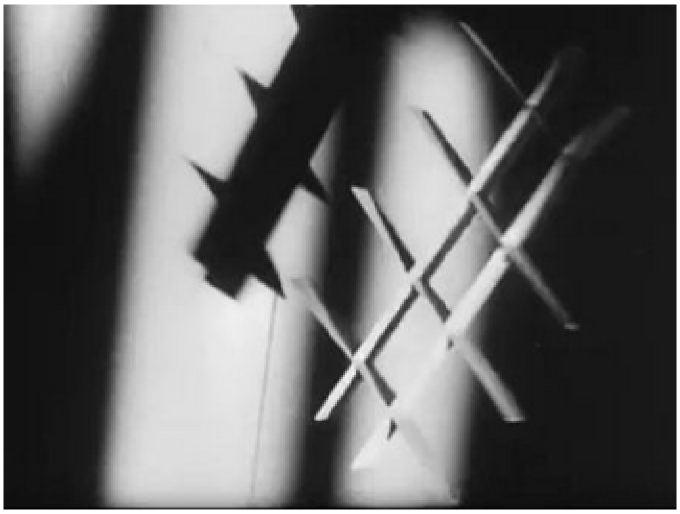

ДОВЖЕНКО-ГРАФІК


Перше десятиліття
кінематографічної творчості
Олександра
Довженка

КОНЦЕПТУАЛЬНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

АБСОЛЮТНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Absolute Film] — див. *Авангард*.

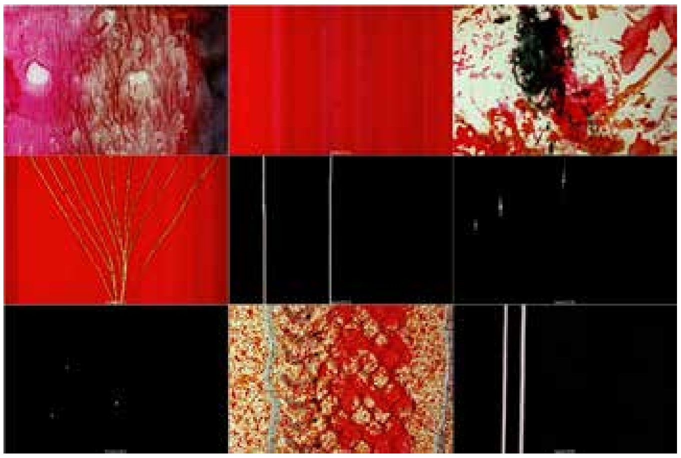
АБСТРАКТНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Abstract Film, *лат.* Abstractia — «відмислення»] — один із різновидів авангардного мистецтва. Абстрактні фільми з'явилися в Європі (Німеччина) 1919 року. Віктор Еґґелінґ і Ганс Ріхтер спробували урухомити мальовничі безпредметні композиції за допомогою кінокамери. Вони назвали цей досвід «чистим», «абсолютним» або «абстрактним» кіно. У 1920-ті роки в Німеччині абстрактні фільми знімали Оскар Фішинґер — «Спіралі» (*Spirals*, 1926) і «Духовні конструкції» (*Seelische Konstruktionen*, 1927), Вальтер Руттман — «Опуси 1–4» (*Opus* I–IV, 1921–1925); у Франції — Фернан Леже — «Механічний балет» (*Ballet mécanique*, 1924), Ман Рей — «Повернення до розуму» (*Le Retour A La Raison*, 1923) і «Емак-бакія» (*Emak Bakia*, 1926). У фільмах Рея були зняті спіралі з паперу, шпильки, ґудзики, сірники, перемежовувані з крупними планами рухомих предметів.



Повернення до розуму, 1923

У США режисер Ральф Стейнер поставив фільм *H2O* (1929), де змонтовані світлові відлиски на воді, які утворюють безпредметні композиції. У США після Другої світової війни абстрактні фільми стали важливим складником «експериментальних фільмів». Тут у царині абстрактного фільму працювали режисери Джордан Белсон, Френк Стоффейкер, Мері Елен Б'ют, Тед Немет та ін.

Канадський режисер Норман МакЛарен поставив фільм «Геть нудні турботи» (*Begone Dull Care*, 1949), де тонкі світлові лінії рухаються чорним фоном під джазову музику. Режисери абстрактних фільмів часто оперують рухомими лініями і колірними плямами, що утворюють безпредметні композиції, в окремих випадках використовують образи реального світу, спотворювані в процесі знімання настільки, що їхня суть стає незрозумілою глядачеві. Творці абстрактних фільмів іноді прокреслюють безпредметні композиції на засвіченій чорній кіноплівці, використовують

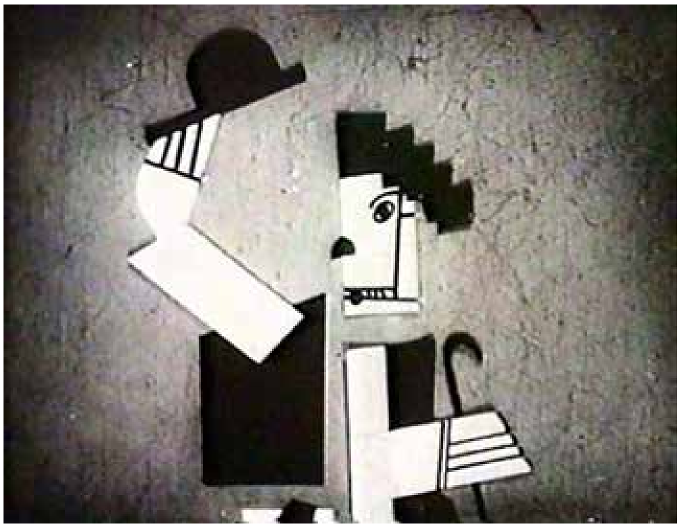


Геть нудні турботи, 1949

кольорові дими, спеціальні фільтри, розливають фарбу перед об'єктивом кінокамери тощо. Досвід знімання абстрактних фільмів певною мірою був використаний у мультиплікації. Абстрактні фільми не мають самостійного значення в кіномистецтві і є лише похідним від абстракціонізму в живописі.

Наприкінці 1960-х років пошуки в абстракціоністському кіно були майже припинені, лише англійський режисер Пітер Ґрінвей у своїх ранніх опусах, зокрема в картині «Падіння» (*The Falls*, 1978), використовував техніку абстрактного фільму.

Див. *Авангард*, *Підпільне кіно*.



Механічний балет, 1924

АВАНГАРД [*фр.* Avant-gard, Avant — «перед» + Gard — «охорона», «гвардія»] — течія в кінематографі, щонайтісніше пов'язана із загальноноваторськими тенденціями, які набули бурхливого розвитку в європейському театрі, живописі та літературі 1920-х років, зокрема у Франції та Німеччині. Практична робота режисерів-авангардистів невіддільна від їхніх широких теоретичних студій, що зумовлено бажанням віднайти секрет нової образності, властивої винятково кінематографу, в її пошуках режисери спиралися на теорії інших мистецтв.

Французький авангард здебільшого звертався до досвіду живопису, зокрема імпресіонізму: «Лихоманка» (*Fièvre*, 1922) Луї Деллюка, «Вірне серце» (*Coeur fidèle*, 1923) Жана Епштейна, «Дочка води» (*La Fille de l'eau*, 1924) Жана Ренуара; сюрреалізму: «Раковина і священник» (*La Coquille et le clergyman*, 1928) Жермен Дюлак, «Андалузький пес» (*Un chien andalou*, 1928) і «Золоте століття» (*L'âge d'or*, 1930) Луїса Бунюеля в співпраці з Сальвадором Далі; абстракціонізму: «П'ять хвилин чистого кіно» (*Cinq minutes de cinéma pur*, 1926) Анрі Шометта, «Механічна фотогенія» (*Photogenie mecanique*, 1925) Жана Гремійона.

Пошуки «чистого кіноритму» разом із тим суголосні французькій традиції сюжетного кіно, як, наприклад, у фільмі «Антракт» (*Entrracte*, 1925) Рене Клера.

Крім Бунюеля і Далі, до соціальних тем автори не виявляли інтересу, революційність французького *авангарду* вичерпувалася спробою епатувати буржуазну публіку за допомогою новаторської форми. Поступово занепадаючи на початку 1930-х років, авангард водночас мав грандіозний вплив на таких майстрів кіно, як Л. Бунюель і Ж. Кокто, а фільм Жана Віґо, який не належав до жодних рухів, під назвою «З приводу Ніцци» до сьогодні вважають одним із шедеврів «кіноавангарду по-французьки».

Німецький авангард розпочав із «оживлення» абстрактних зображень. Четверо його найбільших представників (Віктор Еґґелінґ, Ганс Ріхтер, Оскар Фішинґер, Вальтер Руттман) були художники-абстракціоністи. 1919 року Еґґелінґ першим з-поміж них зняв «Вертикально-горизонтальну месу», потім у співпраці з Ріхтером — «Вертикально-горизонтальну симфонію» (1920) і, нарешті, «Діагональну симфонію» (*Symphonie diagonale*, 1924). А «Ритм 21–25» (*Rhythmus* 21–25, 1921–1925) Ріхтера, «Опуси 1–4» (*Opus* I–IV, 1921–1925) Руттмана, «Вправи № 1–13» (*Studie* Nr. 1–13, 1929–1933) Фішинґера експериментували з кінематографічним ритмом за допомогою руху абстрактних картинок, що значною мірою вплинуло на розвиток сучасної анімації. Еґґелінґ помер 1925 року. Фішинґер і Ріхтер з кінця 1930-х років працювали у США, Ріхтер заглибився в теорію мистецтва кіно. Руттман зміг вийти за межі абстракціоністського авангарду, використовуючи свої найкращі прийоми, зокрема під час знімання фільмів «Берлін — симфонія великого міста» (*Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) і «Мелодія світу» (*Melodie der Welt*, 1929), що сьогодні є класикою світового кіно. Авангард у 1920-ті роки сприяв становленню кіно як мистецтва. Він сприяв розширенню можливостей ігрового та документального кіно.



Раковина та священник, 1928

АВАНТЮРНЕ КІНО [*англ.* Adventure Cinema] — підjанр пригодницького кіно, основна тема — цікаві, часто неймовірні («наче в кіно») пригоди героя, здебільшого авантюриста, у незвичних або екзотичних умовах. Дуелі, переслідування, скарби...

АВСТРАЛІЙСЬКА ХВИЛЯ [*англ.* Australian Wave] — найбільш помітні фільми, поставлені в Австралії протягом 1969–1981 років.

Після Другої світової війни в Австралії виробництво художніх фільмів було майже припинене через те, що прокат належав іноземцям. Становище австралійського кіно погіршувалося, з-поміж іншого й через відсутність автентичної культурної традиції, здатної протистояти чужим стандартам. Територіальну віддаленість країни від Європи та Америки тривалий час уважатимуть головною причиною культурного провінціалізму Австралії. Як наслідок — високорозвинена в технічному плані Австралія, економіка якої ставала дедалі потужнішою, не тільки не змогла протиставити своїм технологічним досягненням успіх у галузі літератури та мистецтва, а й навпаки, стала втрачати талановитих митців, котрі почали виїжджати за кордон уже в 1930-ті роки (досить назвати акторів Еррола Флінна, Пітера Фінча, Сару Оллгуд). Аналогічною була ситуація до 1960-х років і з кіно, хоча воно мало і фінансову, і технічну базу, створену наново за голлівудською моделлю після появи звуку.

Мали австралійці і достатньо кваліфіковані кадри, а тому післявоєнна криза кінематографа «самотнього континенту» на позір видавалася непояснюваною. Водночас у кожній країні з невеликим населенням (близько 15 мільйонів) і доволі скромним виробництвом домінує кінопрокат, орієнтований на демонстрування зарубіжних кінострічок. Будь-яка кризова ситуація негативно впливає на кіновиробництво, проте мало позначається на прокатних компаніях і власниках кінотеатрів.

Післявоєнне «малокартиння» було спричинене також і тим, що майже половину фільмів, які вийшли на екран протягом двадцяти років після війни, поставили англійці і американці. Як зазначали австралійські кінознавці, американські режисери зверталися до місцевої тематики тільки для того, щоб голлівудські фірми мали змогу використати прибуток від прокату американських фільмів, «заморожений» урядовими обмеженнями на вивезення валюти.

Американці просто переносили в екзотичні і незвичні для своєї публіки умови традиційні голлівудські сюжети, ситуації та персонажів. Американські продюсери сприймали Австралію як ідеальне місце для зйомок вестернів і дитячих пригодницьких драм.



Пригоди Баррі Маккензі, 1972

Нечисленні фільми австралійських режисерів не мали жанрового різноманіття: кілька біографічних стрічок, пригодницькі фільми для дітей, мелодрами, австралійські вестерни (що пізніше отримали кумедне визначення «кенгуру-вестерн»).

Загалом кінематографічна сцена Австралії 1945–1968 років виглядала більш ніж бідно. Позитивна динаміка з'явилась тільки наприкінці 1960-х унаслідок рішення уряду вкласти фінансові кошти в мистецтво, зокрема кіно. Першою ластівкою нових тенденцій у кіно Австралії став фільм Тіма Берстала «2000 тижнів» (*Two Thousand Weeks*, 1969). Через два роки троє новачків — Пітер Вір, Брайан Генненґ і Олівер Гоуз — зняли фільм «Троє в путь» (*Three to Go*, 1971). Того ж 1971 року Пітер Вір зачарував публіку вигадливим і сповненим похмурої іронії фільмом «Гоумсдейл» (*Homesdale*). Третім сюрпризом 1971 року став фільм «Лелека» (*Stork*) Тіма Берстала.

Першим загальновизнаним витвором «австралійської хвилі» став фільм «Пригоди Баррі Маккензі» (*The Adventures of Barry McKenzie*, 1972) Брюса Бересфорда. Безпрецедентна популярність фільму переконала прокатників у тому, що австралійські фільми можуть успішно конкурувати із зарубіжними, а публіка здатна належною мірою оцінити талановиті твори національного кінематографа. Успіх Бересфорда відкрив дорогу картинам молодих колег режисера, які зуміли запропонувати публіці 1970-х років цілу низку оригінальних за баченням, змістом і формою викладу фільмів. Разом вони і склали «австралійську хвилю», оцінювати яку варто за роботами її лідерів — Тіма Берстала, Брюса Бересфорда, Пітера Віра, Фреда Скепесі, Джона Дагана і Доналда Кромбі.

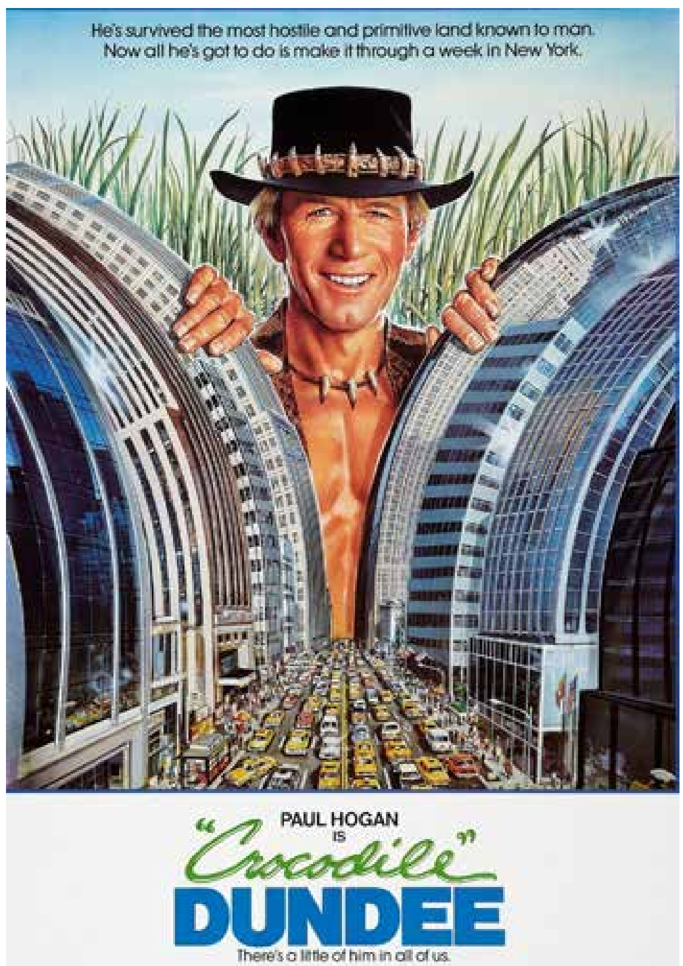
Нове десятиліття згасило надії на подальший творчий злет австралійського кінематографа. Лідери «австралійської хвилі» переїхали в Європу або до Голлівуду: Джордж Міллер («Безумний Макс»/*Mad Max*, 1979; «Іствікські відьми»/*The Witches Of Eastwick*, 1987); Пітер Вір («Посвідка на проживання»/*Green Card*, 1990); Філліп Нойс («Мертвий штиль»/*Dead Calm*, 1989; «Ігри патріотів»/*Patriot Games*, 1992; «Тріска»/Sliver, 1993); Брюс Бересфорд («Водій Міс Дейзі»/*Driving Miss Daisy*, 1989); Фред Скепесі («Російський дім»/*The Russia House*, 1990).

Поодинокі успіхи на кшталт «Крокодила Данді» спиралися на іноземні стереотипи, спекулювали на австралійській екзотиці та не мали нічого спільного з характерами та знахідками підзабутої вже на той час «австралійської хвилі».

Дія найкращих стрічок австралійської «нової хвилі» розгортається переважно до початку XX століття, однак історичний фон у них є лише засобом для аналізу актуальних проблем сучасності. З-поміж цих картин варто згадати стрічку «Пікнік біля висної скелі» (*Picnic at Hanging Rock*, 1975) Пітера Віра, ґрунтовану на реальній історії зникнення кількох школярок, і фільм «Моя блискуча кар'єра» (*My Brilliant Career*, 1978) Джилліан Армстронґ. Успіх цих картин, а також «Безумного Макса» (*Mad Max*, 1979) Джорджа Міллера і «Крокодила Данді» (*Crocodile Dundee*, 1986) Пітера Файмана спричинив масовий відплив найкращих режисерів і акторів до Голлівуду.

Попри це протягом 1990-х в Австралії знімалися захопливі та своєрідні стрічки на зразок «Тільки в танцювальному залі» (*Strictly Ballroom*, 1992) База Лурмана.

АВТОР У КІНО. Проблема, серйозне обговорення якої розпочалося в другій половині 1940-х років, коли французькі критики висунули так звану авторську теорію (*theorie d'auteur*) кінематографа. Згідно з цією



Крокодил Данді, 1986

концепцією автором фільму є режисер із його унікальним баченням реальності та глибоко особистим ставленням до сюжету. Витоком «авторської теорії» стала стаття Александра Астрюка «Камера-стило» («Камера-перо», *Le camera stylo*), у якій автор стверджував: фільм створюється за допомогою камери «тут і зараз», незалежно від попередньо сформульованих ідей і концепцій. Отже, коли створення стрічки було усвідомлене як тяглий у часі творчий акт, постало питання щодо суб'єкта такого творчого процесу. Відповідь на це питання дав Франсуа Трюффо, тодішній критик журналу «Кає дю синема», у статті «Про одну тенденцію у французькому кіно» (1954). У своїй роботі Трюффо проголосив «політику автора» (*la politique des auteurs*) і розкритикував картини, у яких сценарій механічно переноситься на екран. Трюффо вбачав у фільмі втілення глибоко особистого світовідчуття режисера, яке він трансформує в екранні образи, навіть якщо послуговується готовим сценарієм.

Погляди Трюффо та інших критиків «Кає дю синема» набули поширення і в США після того, як у 1962 році була опублікована стаття Ендрю Сарріса «Нотатки щодо “авторської теорії”». Думка Сарріса зводилася до трьох основних положень стосовно режисера, який, по-перше, повинен бути обізнаним із технічним боком кінематографа; по-друге — уміти виражати своє особистісне начало у фільмі за допомогою технічних навичок; по-третє — надавати кожній своїй роботі внутрішнього значення, сформованого в межах конфлікту між персональним баченням режисера і кінематографічним матеріалом. Недоліки такої «авторської теорії» очевидні. Вона не тільки недооцінює роль інших учасників кінопроцесу (сценариста, актора, оператора, композитора), а й не зважає на ті випадки, коли всі названі критерії «авторства» можна застосовувати не до режисера (так, специфічне бачення голлівудського хореографа Басбі Берклі робить його одноосібним автором багатьох мюзиклів, у яких він був постановником музичних номерів, але не режисером).



Поштар завжди дзвонить двічі, 1946

В «авторській теорії» недостатньою мірою висвітлені випадки, коли «авторське начало» того самого режисера набуває діаметрально протилежних виявів на різних етапах кар'єри. Тут достатньо, наприклад, порівняти «Леді на день» (*Lady for a Day*, 1933) та «Миш'як і старе мереживо» (*Arsenic and Old Lace*, 1944) Френка Капри, а також ті, коли справжнім «автором» стрічки стає доба (чудовий «чорний фільм» «Поштар завжди дзвонить двічі» (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) пересічного режисера Тея Ґарнетта.

Таким чином, коректніше говорити не про режисера-автора, а про авторське начало в кінематографі, носієм якого далеко не завжди є винятково режисер. Протягом останніх десятиліть «авторська теорія» зазнала жорсткої критики з позицій структуралістських і постструктуралістських теорій, але неочікувано відродилася в практиці американських продюсерів. Прагнучи здешевити кіновиробництво, у 1990-ті роки вони дедалі частіше почали звертатися до незалежного кінематографа в пошуках індивідуальних або, якщо завгодно, «авторських» рецептів успіху.

АВТОРСЬКЕ КІНО [*фр*. Cinéma d'auteur; *англ*. Auteur theory] — загальна назва малобюджетних фільмів, у яких продюсер, сценарист, режисер — одна особа, а отже, кінокартина максимальною мірою оприявнює авторську позицію щодо теми фільму.

Див. *Елітарне кіно*.

АДВЕРТАЙЗИНҐ [*англ*. Advertising — «рекламування»] — розміщення рекламної продукції фільму у фоє кінотеатрів.

АЛЬТЕРНАТИВНЕ КІНО [*англ*. Alternative Cinema] — поширене в західному кінознавстві узагальнене поняття, яке позначає сукупність творів, створюваних та розповсюджуваних поза системою кінопромисловості та комерційного прокату. Термін «альтернативне кіно», як і менш поширені синоніми до нього — «маргінальне», або «паралельне кіно», — з'явився наприкінці 1960-х років, коли стало очевидним те, що форми творчості, які тією чи іншою мірою протистоять комерційній зорієнтованості кіномонополій, не обмежуються суто естетичними експериментами, а охоплюють значно ширший спектр кінематографічних явищ. «Альтернативне кіно» є конгломератом тенденцій, що різняться своєю ідейно-художньою спрямованістю та джерелами фінансування.

Витоки «альтернативного кіно» сягають *авангарду* 1920-х років, представники якого прагли віднайти кіноваріанти новітніх тенденцій в образотворчому мистецтві та поезії капіталістичних країн. Абстрактні стрічки, пошуки в світломузиці, експериментальна мультиплікація, неоповідні асоціативно-поетичні ігрові картини — один із найважливіших напрямів розвитку «альтернативного кіно». Ці та подібні до них експерименти набули особливого поширення в американському «підпільному кіно». З кінця 1940-х років «підпільне кіно» продукувало зразки зухвалих стрічок. Разом із тим до альтернативного кіно, зокрема «підпільного кіно» США, належали й стрічки соціального спрямування. Ця тенденція, відома під назвою «поборче кіно», і стала панівною на межі 1960–1970-х років.

Див. *Підпільне кіно*, *Паралельне кіно*.

АЛЮЗІЯ В КІНО, АЛЮЗІЙНЕ КІНО [*англ*. Allusion, від *лат*. Allusio — «жарт», «натяк»] — стосовно сучасного американського кіно термін має широкий спектр значень: цитування старих фільмів, «увічнення» жанрів минулого, а також їхніх осучаснених переробок, ремінісценції, парафразування сцен із класичних фільмів, сюжетних мотивів, запам'ятованих кадрів, фраз із діалогів, характерних жестів героїв тощо. Система створення алюзій у сучасному кінематографі США багата і різноманітна. З-поміж згаданих вище варіантів варто назвати, крім цитування, різноманітні форми імітації історичних кіноджерел; згадування в діалогах назв видатних і ординарних фільмів, режисерських імен; стилізацію підкресленої архаїки; «лукаву гру» з назвами фільмів, помітними на дальньому плані в кадрі як реклама, афіша; модифікування персонажів, сюжетів, мотивів старих фільмів.

Американське захоплення авторським кінематографом спричинилося, на думку критика Ноеля Керолла, до «алюзіювального буму», що розпочався в першій половині сімдесятих років. Озброївшись списками фільмів, складеними Ендрю Саррісом, й естетичними теоріями Сергія Ейзенштейна, Андре Базена, Жана-Люка Ґодара, Маршалла Маклюена, значна частина покоління, яке виросло у п'ятдесяті роки, піддалася кінолихоманці і буквально атакувала історію кіно. Представники цього покоління пристрасно вишукували фільми, яких не бачили, нав'язливо поверталися до будь-яких старих картин і намагалися їх класифікувати. У частини американських глядачів розвинулося безпрецедентне чуття кіноісторії.

Серед тих, хто в 1960-ті роки відкривав для себе кіноісторію — переважно американського кіно — були й майбутні режисери. Перебуваючи у вирі дискусій і відкриттів, вони фіксували у своїй естетичній свідомості, яка ще формувалася, критичні оцінки, народжувані в практиці авторського підходу. Теми, стилі, засоби експресії, властиві старим фільмам, вони вивчали в тому вигляді, який дібрали та узагальнили американські теоретики авторського кіно. Закономірно, що свої учнівські враження, інтелектуальні захоплення вони пізніше спробували відобразити в режисерських роботах. З'явилася спільнота режисерів, ерудиція котрих перевершувала ерудицію глядачів, захоплених історією кіно. Ідеться насамперед про Пол Бартела, Пітера Богдановича, Джона Карпентера, Майкла Чіміно, Френсіса Форд Копполу, Брайана Де Пальму, Денніса Гоппера, Філіпа Кауфмана, Джорджа Лукаса, Теренса Маліка, Джоржда Ромеро, Мартіна Скорсезе, Стівена Спілберга, Квентіна Тарантіно.

АМАТОРСЬКИЙ ФІЛЬМ [*фр*. Amateur Film — «аматорський фільм»] — стрічка, зроблена одним аматором чи групою любителів. Зйомки аматорських фільмів набувають поширення в 1920-ті роки, коли в різних країнах було налагоджене виробництво портативних знімальних кінокамер. Спочатку аматорські фільми знімали на 16- і 8-мілімілітрову кіноплівку. З розвитком відеотехніки аматори знімають фільми на портативні відеокамери та мобільні телефони. Сьогодні є кінофестивалі аматорського кіно.

АМЕРИКАНСЬКА АСОЦІАЦІЯ КІНОІНДУСТРІЇ [МРАА абр. від *англ*. Motion Picture Association of America, Inc] — центральна організація американської кінопромисловості, що керує питаннями виробництва та прокату фільмів. Основна функція Асоціації — захист інтересів великих і дрібних кінофірм, що належать до неї (близько 100), експорт та імпорт фільмів, участь у міжнародних кінофестивалях тощо. Вона здійснює також контроль за дотриманням системи обмежень, так званого *рейтингу ААК*. Асоціація має бюро в 38 країнах (прибуток від прокату американських фільмів за кордоном складає понад половину загального прибутку). Створена 1921 року як Асоціація кінопродюсерів і кінопрокатників Америки сучасну назву організація отримала в 1946 році.

АМЕРИКАНСЬКА КІНОАКАДЕМІЯ [*англ*. Academy of Motion Picture Arts and Sciences] — громадська організація, яка заснована 1927 року та проголошена мета якої — підвищення художнього, культурного та технічного рівня кіно США. У 1997 році налічувала понад 5 000 членів. Складається з 13 різних секцій — творчих і технічних кіноспеціальностей (акторів, режисерів, продюсерів, костюмерів, монтажерів тощо).

З 1929 року щорічно присуджує приз кіноакадемії, відомий як премія «Оскар». Президентами кіноакадемії в різні роки були такі видатні кінодіячі, як Дуглас Фербенкс (1-й президент), Френк Капра та інші.

АМЕРИКАНСЬКА НІЧ [*фр*. La Nuit Americaine; *англ*. Day for Night, D/N] — зйомка в умовах денного світла, але з отриманням ефекту ночі за допомогою недодержки, фільтрів або друку чи їхньої комбінації. Такій зйомці віддають перевагу з тієї причини, що вночі неможливо ефективно знімати велику площу, а освітлення навіть невеликих ділянок доволі дороге та складне.

АМЕРИКАНСЬКИЙ МОНТАЖ, ГОЛЛІВУДСЬКИЙ МОНТАЖ [*англ*. American Montage] — термін, уведений у 1920-ті роки. Поширений у США «паралельний монтаж» призначений для показу кількох дій у короткий проміжок часу. Завдяки цьому фільм стає більш динамічним. Голлівуд відточив до досконалості монтажний стиль, визначивши таким чином суть створення наративного кіно.

Із чого ми можемо зрозуміти, що почергово показані обличчя двох персонажів на великих планах обернені одне до одного? Завдяки заявному плану. Якщо ж крупні плани зняті не за певними правилами, наше сприйняття простору порушується. Тут у пригоді стає голлівудський монтаж, зокрема правило 180 градусів. Уявіть лінію — її часто називають «четвертою стіною» — перед персонажами, що створює невидиму межу між реальним світом, у якому перебуває публіка, і вигаданим, де діють персонажі. Камера займає позицію публіки. Якщо ми спостерігаємо за діалогом, під час якого персонаж А перебуває ліворуч, а персонаж Б — праворуч, і бачимо кадр із персонажем А, це означає, що ми бачимо його через ліве плече персонажа Б, а персонажа Б камера завжди зніматиме через праве плече персонажа А за правилом зйомки діалогів через «вісімку». Таким чином створюють просторову цілісність, необхідну, якщо монтаж, незважаючи на постійну зміну ракурсів, має залишатися невидимим для глядачів.

Так, персонажі «Пригод у Палм-Біч» (*The Palm Beach Story*, 1942) Престона Стерджеса обмінюються репліками на максимальній швидкості, і публіка має знати, де перебуває кожен із них. Стерджес використовує і загальні плани, а завдяки плавності монтажу глядач постійно бачить, як розміщені персонажі один відносно другого.

Основні фільми: «Сирітки бурі» (*Orphans of the Storm*, 1921) Девіда Ворка Ґріффіта, «Диліжанс» (*Stagecoach*, 1939) Джона Форда, «Його дівчина П'ятниця» (*His Girl Friday*, 1940) Говарда Гоукса, «Лисички» (*The Little Foxes*, 1941) Вільяма Вайлера, «На північ через північний захід» (*North by Northwest*, 1959) Альфреда Гічкока.

Див. *Монтаж, Послідовний монтаж, Переривистий монтаж, Паралельний монтаж.*

АМЕРИКАНСЬКИЙ ПЛАН [*англ*. American Plan] — застаріла назва крупного плану. На початку XX століття у фільмах, які виробляли в Європі, використовували загальний план, що показував персонажів на повний зріст. Деякі американські компанії натомість почали виробляти фільми з використанням крупного плану. Європейські виробники вважали показ людини «частинами» неестетичним. А нововведення назвали «американським планом».

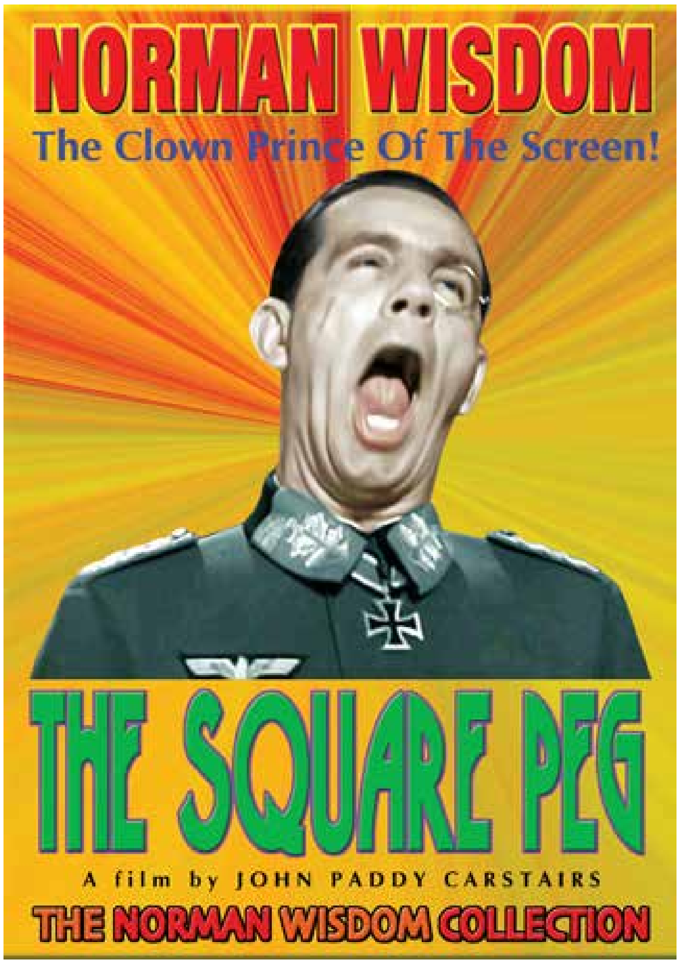
Див. *План кінематографічний.*

АМПЛУА [*фр*. Emploi — «застосування»] — відносно стійкі типи ролей, що відповідають віку, зовнішності та стилю гри актора: трагік, комік, герой-коханець, субретка, інженю, травесті, простак, резонер тощо. У XX столітті це поняття виходить із ужитку.

Див. *Травесті, Субретка, Старлітка, Типаж, Натурник.*

АНГЛІЙСЬКА КОМЕДІЯ. Англія має повне право пишатися своїми багатими традиціями в галузі літературної та театральної комедії. Найбільші коміки німого кіно — Чарлі Чаплін і Стен Лорел — були англійцями. Водночас, на диво, англійська кінокомедія не здобула особливого визнання у світі. Хоча колишні артисти мюзик-холу Ґрейсі Філдс, Джордж Формой і Вілл Хей у 1930-ті роки мали величезний успіх на батьківщині, за межами Великої Британії вони були майже невідомі.

Ще більшу популярність здобули інтелектуальні комедії, які випускала кінокомпанія «Ілінг стьюдіос» після Другої світової війни. З-поміж найкращих можна назвати «Селлі з нашої вулиці» (*Sally in Our Alley*, 1931, реж. М. Елві), «Співайте з нами» (1934), «Добрі серця і корони» (*Kind Hearts and Coronets*, 1949, реж. Р. Геймер) та «Банда з Лавендер-Гілл» (*The Lavender Hill Mob*, 1951, реж. Ч. Крайтон). Такі картини назвали *ілінгськими комедіями*, вони незлостиво жартували над англійським національним характером. Особливо популярними вони стали в Америці. Ще одним англійським хітом середини 1950-х років був фільм «Женев'єва» (*Genevieve*, 1953, реж. Г. Корнеліус), де простежувалися стосунки двох парочок під час ралі на старих автомобілях.



Містер Піткін в тилу ворога, 1958

У 1960–1970-ті роки дуже популярними були так звані робочі комедії та грайливі пародії з циклу «із продовженням» Про Піткіна. Протягом наступного десятиліття група «Монті Пайтон» (*Monty Python*) здобула міжнародне визнання на телебаченні та в кіно завдяки поєднанню абсурдистського гумору та сатири.

АНДЕГРАУНД — див. *Підпільне кіно*.

АНІМАСКОП [*англ.* Animascope] — технологія, розроблена у США, для полегшення роботи аніматорів.



Комік-група Монті Пайтон



Пригоди Піткіна в лікарні, 1963

Актори знімалися в русі на чорному фоні. Потім на силуетне зображення накладали фон і прорисовку.

Див. *Анімаційне кіно*, *Оптичний театр*.

АНІМАТРОНІКА [*англ.* Animatronic] — маріонетка, рухами якої на відстані управляє аніматор. Механізми, сховані всередині ляльки, зазвичай складаються з тросів і радіокерованих електродвигунів, які вможливлюють рух очей, оберти голови тощо.

Аніматроніку широко використовують у процесах створення віртуального руху.

АНІМАЦІЙНЕ КІНО, АНІМАЦІЯ [*англ.* Animation від *лат.* Animatus — «живий», «одушевлений»] — отже, анімація — одушевлення або оживлення; до речі, саме від цього слова походить і медичний термін «реанімація». У кіно анімацією називають мистецтво мультиплікації (дослівно — розмножування). Різновид кіномистецтва, витвори якого створюють шляхом знімання послідовних фаз руху прорисованих (графічна мультиплікація) чи об'ємних (об'ємна мультиплікація) об'єктів. Перші рисовані та об'ємні мультфільми були випущені 1906 року. Найбільші діячі мультиплікаційного кіно — Владислав Старевич (Франція), Волт Дісней (США), Їржі Трнка (Чехословаччина), Іон Попеску-Гопо (Румунія), Тодор Дінов (Болгарія) та ін.

Анімація давніша за кіно, яке багато в чому саме їй завдячує своєю появою. Споконвіку люди намагалися оживити зображення. Ще за часів середньовіччя були майстри, котрі розважали публіку сеансами рухомих картинок, створюваних за допомогою оптичних пристроїв на зразок фільмоскопів, у які вставляли скляні пластини з рисунками. Такі апарати називали чарівним ліхтарем — *laterna magica*. Пластини невдовзі замінили на гнучку стрічку з нарисованими кадриками. І деякі історики вважають днем появи анімації 30 серпня 1877 року — день, коли в Парижі запатентував такий апарат — праксиноскоп Еміль Рейно, чиї мультсеанси мали у глядачів надзвичайний успіх. А після винайдення 1895 року братами Люм'єрами синематографа настав



Персонажі аніме Hitohira, характер кожного персонажа буквально написаний на його обличчі

час кіноапаратів і кіноплівки. Тому формально анімацію вважають не прабабусею, а молодшою сестрою кіно, і поява перших рисованих мультфільмів (*film* англійською — плівка) датована 1906 роком. В Америці — «Комічні фази смішних облич» (*Humorous Phases of Funny Faces*, 1906) Джеймса Стюарта Блектона.

Відтоді анімацію успішно застосовують і у великому кіно, особливо фантастичному, адже знаменитий Кінг-Конг, спілберґівські динозаври та іншопланетяни — все це, по суті, мультперсонажі.

У 1970-ті до найпоширеніших різновидів анімації — рисованої та об'ємної (лялькової) — додалася і комп'ютерна. Але оскільки це вельми трудомісткий і дороговартісний процес, перший повнометражний (тобто тривалістю понад годину) комп'ютерний мультфільм «Історія іграшок» (*Toy Story*, США, реж. Д. Лассетер) створювали довгі чотири з половиною роки, і вийшов він на екрани в 1995 році.

За столітню історію кіно талановиті аніматори створили чимало шедеврів, але найбільш значущою постаттю став американець Волт Дісней, який зміг переконати весь світ у тому, що анімація — не дитячі поробки, а цілком самостійне мистецтво для всіх вікових категорій, унікальна країна оживленої фантазії.

Див. *Оптичний театр*.

АНІМЕ [*япон*. アニメ, від англ. animation — «анімація»] — японська мультиплікація. На відміну від мультфільмів інших країн, призначених здебільшого для перегляду дітьми, більша частина випущеного аніме розрахована на підліткову та дорослу аудиторію, і багато в чому завдяки цьому здобула велику популярність у світі. Аніме властива специфічна манера прорисовування персонажів і фонів. Має форми телевізійного серіалу, а також фільму, розповсюджуваного на відеоносіях або призначеного для кінопоказу. Сюжети можуть описувати безліч персонажів, вирізнятися розмаїттям місць і епох, жанрів і стилів.

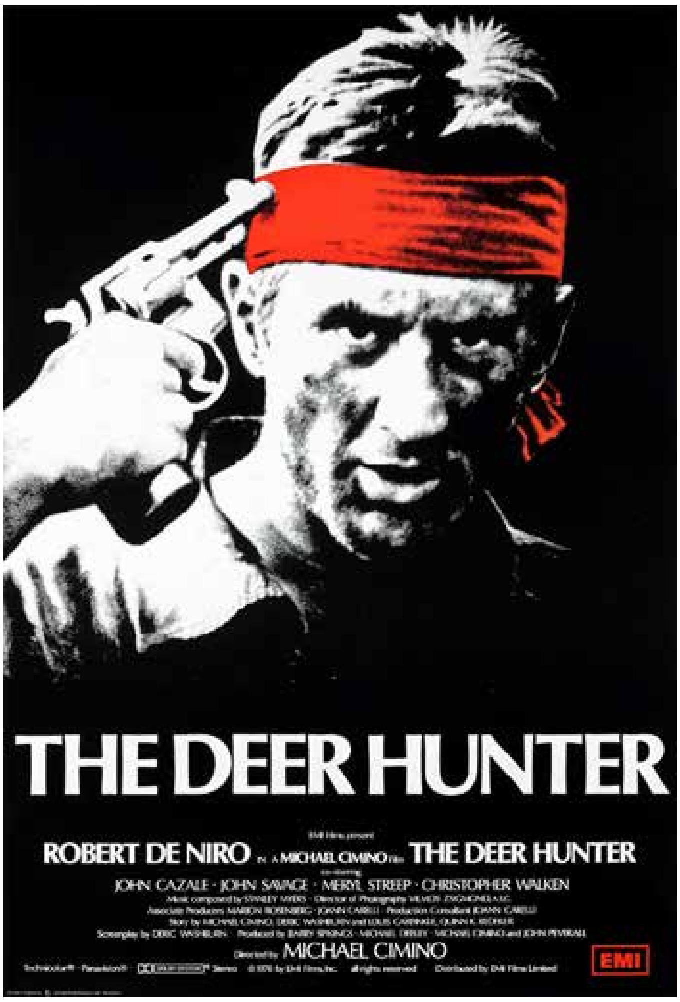
Джерелами сюжету анімесеріалів здебільшого є манґа (японські комікси), ранобе (лайт-новели) або комп'ютерні ігри (зазвичай у жанрі «візуального роману). Під час екранізації графічний стиль та інші особливості оригіналу переважно зберігають. Рідше використовують інші джерела, наприклад, твори класичної літератури. Є також аніме, що мають цілком оригінальний сюжет (у такому випадку вже саме аніме може стати джерелом для створення за ним книжкових і манґаверсій). Значення терміна «аніме» варіюється залежно від контексту.

Див. *Хентай*, *Манґа*.

АНТИВОЄННЕ КІНО. Жах від жорстокості Першої світової війни став каталізатором появи перших антивоєнних картин, яких на сьогодні знято набагато більше, ніж героїчних історій про великі війни. Абель Ґанс поставив одну з найвидатніших воєнних кіноепопей «Наполеон» (*Napoléon*, 1927), але за десять років до того він прокляв війну у видатному «Я звинувачую!» (*J'accuse!*, 1919). Цей фільм, як і «Хай буде проклята війна» (*Maudite soit la guerre*, 1914) Альфреда Машена, — одна з перших антивоєнних картин, а пізніші фільми, зокрема «На Західному фронті без змін» (*All Quiet on the Western Front*, 1930) Льюїса Маїлстоуна і «Солідарність» (*Kameradschaft*, 1931) Ґеорга Вільгельма Пабста, показують, що саме доводиться класти на вівтар війни. «Пекло в Тихому океані» (*Hell in the Pacific*, 1968) Джона Бурмена та «Тонка червона лінія» (*The Thin Red Line*, 1998) Теренса Маліка — більш



На Західному фронті без змін, 1930



Мисливець на оленів, 1978



1917, 2019

глибокі порівняно з іншими фільмами про Другу світову та різко контрастують із однобічними картинами, знятими під час і одразу після завершення конфлікту. Холодна війна і події в Кореї та В'єтнамі викликали більш неоднозначні реакції, як і нещодавня війна з тероризмом: від жорсткої сатири «Доктор Стрейнджлав, або як я навчився не хвилюватися і полюбив бомбу» (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) Стенлі Кубрика до менш категоричного в оцінках «Повелителя бурі» (*The Hurt Locker*, 2008) Кетрін Біґелоу про команду саперів в Іраку.

Інші фільми: «Велика ілюзія» (*La grande illusion*, 1937, реж. Ж. Ренуар), «Мисливець на оленів» (*The Deer Hunter*, 1978, реж. М. Чіміно), «Апокаліпсис сьогодні» (*Apocalypse Now*, 1979, реж. Ф. Ф. Коппола), «Іди і дивись» (1985, реж. Е. Клімов). Е. Клімов), «Взвод» (*Platoon*, 1987, реж. О. Стоун), «Список Шиндлера» (*Schindler's List*, 1993, реж. С. Спілберґ), «Врятувати рядового Райна» (*Saving Private Ryan*, 1998, реж. С. Спілберґ), «1917» (2019, реж. С. Мендес).

АНТИГЕРОЙ [*фр.* Antihéros, від *грецьк.* Anti — префікс, що позначає «протилежність» + Héros — «герой»] — персонаж, який позбавлений рис справжнього героя, але є центральним у фільмі. Ідеться здебільшого про невдаху або жертву. З антигероєм, на відміну від героя, глядачеві складно ототожнювати себе, що посилює ефект відчуження. Філософ Семен Франк називав антигероя людиною, яка «втратила віру, але тужить за святинею».



Професіонали, 1966



Брудна дюжина, 1967

Американські фільми 1960-х — 1970-х років: «Професіонали» (*The Professionals*, 1966, реж. Р. Брукс), «Брудна дюжина» (*The Dirty Dozen*, 1967, реж. Р. Олдріч), «Поштар завжди дзвонить двічі» (*The Postman Always Rings Twice*, 1981, реж. Б. Рафелсон).

АНТИТРЕСТОВЕ ЗАКОНОДАВСТВО [*англ.* Antitrust Law, Antimonopoly Legislation] — посилення заходів щодо кінематографа наприкінці 1940-х років. Верховний суд США підтримав рішення одного із судів нижчої інстанції, підтвердивши існування «двох змов», спрямованих на встановлення монопольних цін: горизонтальної — між великими голлівудськими кіномонополіями і вертикальної — між кожним прокатником-відповідачем і його клієнтами.

У підсумку була визнана протизаконною практика прокату фільмів «блоками», коли крупні компанії примушували власників кінотеатрів брати кілька невдалих картин разом із тією, яка насправді була потрібна. І, що для нас найважливіше, кіномонополіям довелось упродовж 1948–1952 років продати власні мережі кінотеатрів, зберігши за собою лише права виробничо-прокатних організацій, що певною — досить відносною — мірою відновило роль механізмів вільної конкуренції саме в той період.

Див. *Блок-букінґ*.

АНТИФІЛЬМ [*англ.* Antifilm, від *грецьк.* Anti — префікс, що позначає !протилежність» + Film] — термін, що з'явився в кінознавстві наприкінці 1950-х — на початку 1960-х років; аналогічними до нього визначення «антироман», «антитеатр», що вказують на заперечення образності мистецтва. Замість художнього відображення світу відтворюються суб'єктивні, ледь уловлювані емоції, не організовані в композиційну єдність.

АНТИУТОПІЯ, ДИСТОПІЯ [англ. Anti-utopia, Dystopia] — уперше термін був уведений англійським філософом та економістом Джоном Стюартом Міллером



Метрополіс, 1927

1868 року. Антиутопія є логічним продовженням утопії, яке формально також можна віднести до цього напряму. Водночас якщо класична утопія сконцентрована на демонструванні позитивних рис описаного у творі суспільного ладу, то антиутопія прагне виявити негативні риси. Часто дія в антиутопії розгортається в тоталітарному майбутньому. У кінематографі — піджанр науково-фантастичного кіно.

Найвідоміші фільми: «Метрополіс» (*Metropolis*, 1927, реж. Ф. Ланг), «451° за Фаренгейтом» (*Fahrenheit 451*, 1966, реж. Ф. Трюффо), «Планета мавп» (*Planet of the Apes*, 1968, реж. Ф. Шеффнер), «1984» (*Nineteen Eighty-Four*, 1984, реж. М. Редфорд), «Бразилія» (*Brazil*, 1984, реж. Т. Ґілліам), «Людина, що біжить» (*The Running Man*, 1987, реж. П. Ґлейзер), «Згадати все» (*Total Recall*, 1990, реж. П. Верговен), «Дванадцять мавп» (*12 Monkeys*, 1995, реж. Т. Ґілліам), «Суддя Дредд» (*Judge Dredd*, 1995, реж. Д. Кеннон), «Штучний розум» (*A. I. Artificial Intelligence*, 2001, реж. С. Спілберґ), «Еквілібріум» (*Equilibrium*, 2002, реж. К. Віммер), «Планета мавп: війна» (*War for the Planet of the Apes*, 2017, реж. М. Рівз).

Див. *Науково-фантастичне кіно*.

АРБАЙТЕР ФІЛЬМ [нім. Arbeiter Film — «робітничий фільм»] — жанр, що з'явився в Німеччині та зосереджував увагу на робочій або люмпенізованій верстві в соціально-економічному масштабі. Жанр проіснував лише близько семи років (1970–1976). Робочі фільми здебільшого знімалися винятково для німецького телебачення.



Планета мавп: війна, 2017

АРТГАУС [*англ.* Art House — «мистецький дім»] — від початку кінотеатр, у якому демонструвалися авангардні фільми або кінокласика для підготовленого глядача. Оскільки такі фільми розраховані на більш досвідченого глядача, артгауси часто розміщували поблизу коледжів та університетів. Такі кінотеатри були невеликими. Вони почали з'являтися в США наприкінці 1950-х, а на початку 1960-х їх було вже близько 500. Пізніше під артгаусом стали розуміти кіно для підготовленого глядача або елітарне кіно загалом.

Див. *Елітарне кіно*.

АРТКІНО — див. *Артгаус*.

АФРОАМЕРИКАНСЬКЕ КІНО. Незважаючи на хвилю протестів, спричинених картиною «Народження нації» ще 1915 року, Голлівуд протягом наступних 50 років майже не змінював своєї політики щодо акторів-афроамериканців, відводячи їм, як і раніше, ролі рабів, слуг і злочинців.

Однак у 1960-ті роки рух за громадянські права афроамериканців, очолюваний такими різними людьми, як Мартін Лютер Кінґ і Малколм Ікс, змусив «білу Америку» переглянути свої погляди на расову проблему. 1967 року Голлівуд відреагував на це картинами «Душної південної ночі» (*In the Heat of the Night*, 1967, реж. Н. Джуісон) і «Вгадай, хто прийде на обід» (*Guess Who's Coming to Dinner*, 1967, реж. С. Крамер; у головній ролі знявся темношкірий актор Сідні Пуатьє), у яких різні «білі» персонажі усвідомлюють помилковість расових забобонів. Незважаючи на успіх Пуатьє, афроамериканські актори до сьогодні ледь вписуються в магістральний напрям американського кіно. Найвідомішими чорношкірими акторами є Едді Мерфі, Дензел Вашингтон, Вуппі Голдберг, Веслі Снайпс.

Афроамериканські режисери почали відігравати помітну роль в американському кінематографі після виходу на екран картини Маріо Ван Піблза «Світ Світбек: Пісня мерзотника» (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971). Однак найважливішою подією в афроамериканському кіно став дебют Спайка Лі 1986 року в картині «Вона отримає своє» (*She's Gotta Have It*, 1986). Після цієї комедії він зняв фільм «Роби як треба» (*Do the Right Thing*, 1989), доволі контроверсійну стрічку, намагаючись проаналізувати расові проблеми сучасного міста. Це перша картина, в якій проблеми підлітків у сучасній Америці були висвітлені з позицій афороамериканців. Творчість Лі надихнула багатьох молодих темношкірих кінематографістів, зокрема Джона Сінґлтона, Ернеста Дікерсона і Деймона Деша.

БАГРОВИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Crimson Film] — див. *Воєнний фільм*.

БАГАТОКРАТНА ЕКСПОЗИЦІЯ [*англ.* Multiple Exposure] — прийом комбінованої кінозйомки, ґрунтований на поєднанні в кадрі кількох зображень шляхом послідовного знімання різних об'єктів на одну кіноплівку. Під час багаторазового експонування всього кадру одне зображення ніби накладається на інше, таким чином отримують кадр, що складається з кількох взаємно просвічуваних зображень. Кількаразове експонування використовують для посилення виразності знятого епізоду (наприклад, сцени спогадів, сновидінь); для отримання зображення у вигляді напливу; за потреби ввести в кадр зображення дощу, снігу, різних написів, схем тощо.

Див. *Подвійна експозиція*.

БАДДІСИНЕМА [*англ.* Buddy Film — «фільм приятелів»] — фільми, сюжет яких ґрунтований



Афера, 1973



Буч Кессіді і Санденс Кід, 1969

на стосунках між двома приятелями чи подружками. Це — важливий складник масової культури 1990-х років, відображеної у фільмі «Тельма і Луїза» (*Thelma and Louise*, 1991, реж. Р. Скотт), у контексті якого розглянуто різні аспекти жіночої дружби.

Інші фільми: «Буч Кесседі і Санденс Кід» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969, реж. Дж. Р. Гілл), «Афера» (*The Sting*, 1973, реж. Дж. Р. Гілл).

«БЕНСІ», «КАЦУБЕН», «СЕЦУМЕЙСЯ» [*япон.* 活動弁士, 活動弁士, 活弁 — «балакун», «говорун»] — коментатор, який супроводжував демонстрування німих фільмів у Японії. Історія «кацубен» пов'язана з популярною в Японії декламацією. Існував і «технічний» фактор: перші фільми були дуже короткі, під час сеансів виникали паузи, потрібні для перезарядки кінопроєктора. Прокатники почали заповнювати перерви виступами лекторів, знайомлячи глядача з популярною, а подекуди й науковою інформацією про технологію кіно, його значення. Пізніше лектори стали пояснювати фільми. Культура і побут Європи, звідки надходили перші фільми, були невідомі і незрозумілі місцевому глядачеві. Жести та міміка європейців докорінно різнилися з японськими традиціями: якщо в європейців, наприклад, проявом пристрасті під час побачення були палкі обійми, то в японців про взаємні почуття свідчило сором'язливе відвертання одне від одного. Усе це потрібно було пояснити глядачеві, щоб уникнути нерозуміння чи навіть комічного ефекту.

Першим «бенсі» був Кое Камада, який із 1899 року коментував видові японські фільми. Були створені спеціальні школи «бенсі», де навчали мистецтва імпровізації. Спочатку «бенсі» коментували зарубіжні фільми, не зрозумілі японському глядачеві, потім «бенсі» мали обов'язковово брати участь у демонстрації фільмів. До 1935 року з припиненням виробництва німих фільмів професія «бенсі» зникла.

БІОГРАФІЧНИЙ ФІЛЬМ, БАЙОПІК [*англ.* Biopic, скор. від. Biography — «біографія» + Picture — «картина»] — фільм, присвячений життю та діяльності історичної постаті — громадського діяча, полководця, представника науки та культури. Байопіками є фільми: «Ніксон» (*Nixon*, 1995, реж. О. Стоун), «Ігри розуму» (*A Beautiful Mind*, 2001, реж. Р. Говард), «Олександр» (*Alexander*, 2004, реж. О. Стоун).

БІОСКОП [*нім.* Bioscop] — апарат для зйомки та проєкції фільмів, розроблений Максом та Емілем Складановськими 1895 року в Німеччині.

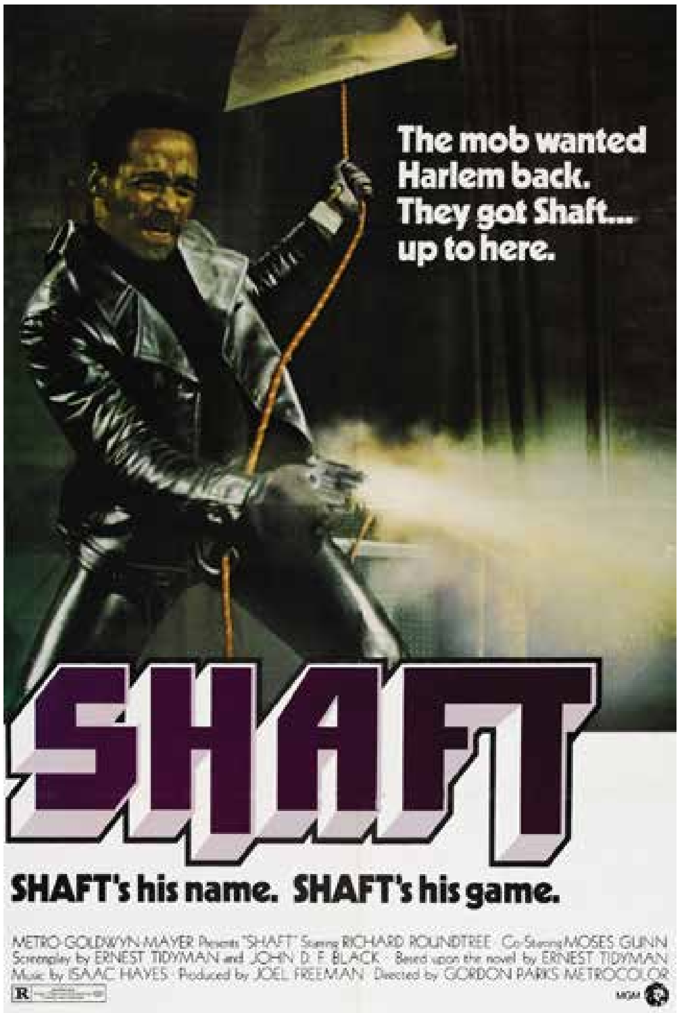
БЛАКИТНЕ КІНО [*англ.* Blue Movie] — термін 1950-х років, що характеризував еротичні та порнографічні фільми.

Див. *Порнографічний фільм*.

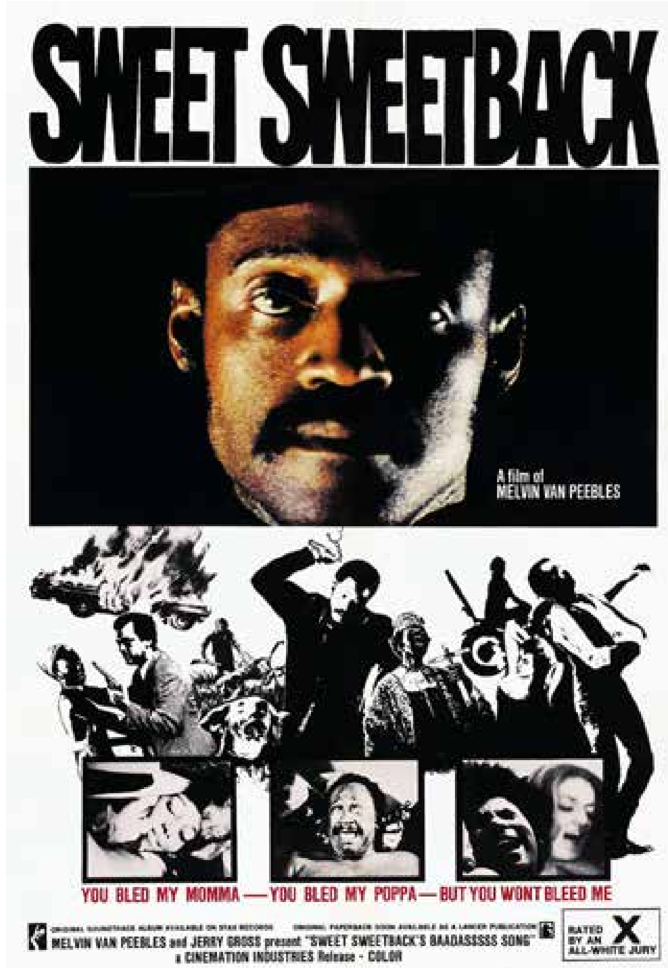
БЛЕКСПЛУАТАТОРСЬКИЙ ФІЛЬМ, БЛЕКСПЛОТЕЙШЕН [*англ.* Blaxploitation Films — «експлуатація чорного»] — напрям в американському кінематографі, коли фільми знімали за участі темношкірих виконавців для темношкірої аудиторії, проте зазвичай ці картини виробляли білі продюсери. Такі стрічки набули особливої популярності на початку 1970-х років. Фільми виробляли майже усіх усталених жанрів, хоча, певно, найвідомішими були жорстокі та кримінальні драми. На початку 1970-х років низку фільмів зняли чорні режисери на сенсаційні теми — злочин, страх, секс і насилля.

В уявленні афроамериканців із появою нового типу чорношкірого героя на екранах відбулись серйозні зміни. Знаковим став 1971 рік, коли в прокат вийшли два фільми: незалежний «Світ Світбек: Пісня мерзотника» (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*) Маріо Ван Піблза і студійний трилер Ґордона Паркса «Шафт» (*Shaft*). У цих фільмах чорношкірі герої боролися проти системи, контрольованої білим істеблішментом. Зухвалі фільми, з музикою в стилі фанк і соул, були присвячені радикалізації афроамериканської культури і політики, зокрема появі «чорних пантер».

Термін «блексплотейшен» належить голові Лос-Анджелеського відділення Національної асоціації сприяння прогресу кольорового населення Джуніусу Ґріффіну. Асоціація ставилася до жанру насторожено.



Шафт, 1971



Світ Світбек: Пісня мерзотника, 1971

З одного боку, блексплотейшени давали змогу актрисам, наприклад, Пем Ґрієр і Тамарі Робсон, грати героїчних персонажів, а з другого — ці фільми ув'язли в стереотипах щодо афроамериканської культури. З розвитком блексплотейшена його знахідки почали використовувати в інших популярних напрямах жанрового кіно — фільмах про бойові мистецтва і горорі. Навіть в одній із серій бондіани, «Живи і дай померти» (*Live and Let Die*, 1973) Ґая Гамілтона, є елементи блексплотейшена. Пізніше блексплотейшен спричинився до появи безлічі пародій. Серед його фанатів Квентін Тарантіно, який застосував прийоми блексплотейшена у своєму фільмі «Джекі Браун» (*Jackie Brown*, 1997).

БЛЕНК-ФІЛЬМ [*англ*. Film Blanc — «білий», «світлий» фільм] — цілковито протилежний песимістичним чорним фільмам — здебільшого відображає деякі аспекти життя після смерті і проголошує ідею, що життя прекрасне. Ці фільми були дуже популярні в середині 1940-х.

Бленк-фільми здебільшого є комедійними: «Це прекрасне життя» (*Its a Wonderful Life*, 1946, реж. Ф. Капра), «Небеса можуть почекати» (*Heaven Can Wait*, 1979, реж.: В. Бітті, Б. Генрі) і «Завжди» (*Always*, 1989, реж. С. Спілберґ).

БЛОКБАСТЕР [*англ*. Blockbuster — «бомба великого калібру», «той, що змітає перепони»] — «фільм-бомба», який за своїм убійним потенціалом від самого початку зорієнтований на смаки найширших глядацьких мас. У кіно — жаргонний термін, що позначає високобюджетний фільм (понад 100 млн доларів). До блокбастерів також належать такі фільми, як «Термінатор» (*The Terminator*, 1984) і «Термінатор-2: Судний день» (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991) Джеймса Кемерона, «Водний світ» (*Waterworld*, 1995) Кевіна Рейнолдса. Ера блокбастерів розпочалась із тріумфального успіху



Завжди, 1989

фільму Стівена Спілберга «Щелепи» (*Jaws*, 1975). З попередніх дорогих постановок до категорії блокбастерів потрапили б фільми «Лоуренс Аравійський» (*Lawrence of Arabia*, 1962) Девіда Ліна, «Клеопатра» (*Cleopatra*, 1963) Джозефа Лео Манкевича.

З 1970-х років провідні позиції в Голлівуді зайняло нове покоління кінематографістів, яке називають «кінонащадки». Їхні дорогі «блокбастери» розраховані насамперед на молодіжну аудиторію. Такі гостросюжетні розважалки випускають сьогодні скрізь, їхньому виходу на екрани передують гучні рекламні кампанії, покликані забезпечити стрічкам касовий успіх.

Найбільшу популярність з-поміж режисерів нового покоління здобули Френсіс Форд Коппола, Джордж Лукас, Мартін Скорсезе і Стівен Спілберг. «*Кінонащадками*» («*кінобратами*») цих режисерів називають через те, що вони здобули фахову кінематографічну освіту, а отримані знання з історії кіно суттєво вплинули на їхній режисерський почерк. Картини Ф. Копполи «Хрещений батько» (*The Godfather*, 1972) і С. Спілберга «Щелепи» (*Jaws*, 1975) започаткували нову еру «блокбастерів».

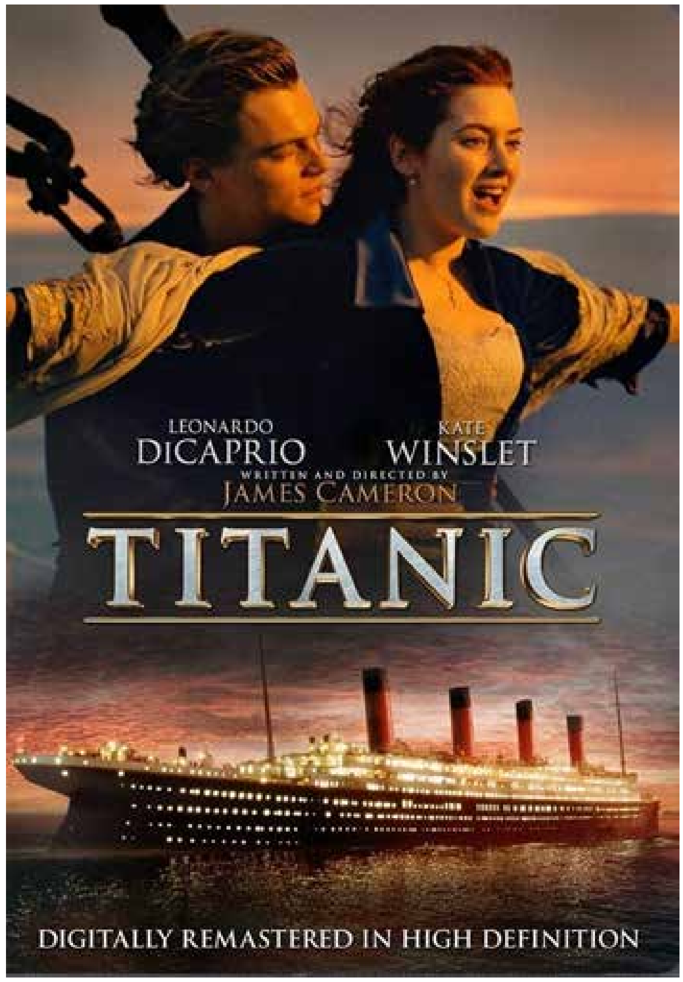


Парк Юрського періоду, 1993

Блокбастер — це зазвичай масштабно-постановчий високобюджетний фільм відповідного видовищного жанру — фантастичний, пригодницький, історичний або екранізація нашумілого бестселера.

Щоб підвищити гарантії на успіх, запрошують суперзірок на головні ролі, проводять дорогі зйомки із залученням складних спецефектів і масованої реклами, яка подекуди обходиться до третини бюджету. Головне, що всі етапи, від сюжету до прокату, прораховані — успіх заздалегідь спланований, ризик зведений до мінімуму.

Термін «блокбастер» фактично підмінив використовувані раніше «суперколосс» і «бойовик» — ударний фільм, приречений на глядацький успіх. Такі фаворити глядацьких симпатій здебільшого стають рекордсменами бокс-офісу (*box office* — касові збори, раніше так називали скриньку для грошей за квитки в касі кінотеатру) та посідають верхні рядки хітпарадів,



Титанік, 1997

звідси поняття хіт (*hit*) — укол, родзинка програми, пік популярності.

Синонімом до блокбастера цілком можна вважати термін «суперхіт» — фільм, що зазвичай збирає в прокаті понад 100 млн. дол. Стосовно 1990-их цілком доречно вживати поняття «мегахіт» — коли касові збори, переваливши за пів мільярда, почали наближатися



Володар перснів. Братство персня, 2001



Аватар, 2009

до астрономічної 10-значної цифри. Так, «Парк Юрського періоду» (*Jurassic Park*, 1993) Стівена Спілберґа дещо не дотягнув, а «Титанік» (*Titanic*, 1997) Джемса Кемерона подолав мільярдну позначку. До речі, загальний дохід кіногалузі за рік в Америці складає близько 6 млрд.

Показовим прикладом блокбастера за всіма критеріями є «Титанік» Джеймса Кемерона, що демонструє разючі розбіжності між світом кіно і реальним життям. Якщо в 1912 р. тяжіння до гігантоманії обернулося на одну з найбільших трагедій, у якій можна розгледіти покарання за непомірну самовпевненість, то в 1997 р. та сама тенденція сприяла феноменальному успіху.

Інші фільми: трилогія «Володар перснів» (*The Lord of the Rings*, 2001–2003) Пітера Джексона, «Аватар» (Avatar, 2009) і «Аватар: Шлях води» (*Avatar: The Way of Wate*, 2022) Джеймса Кемерона.

Див. *Кіно категорії «А»*.

БЛОК-БУКІНҐ [*англ*. Block-Booking] — продаж некасових фільмів на додачу до касових (тобто «в блоці» або «в комплекті»), який нав'язували суперстудії кінотеатрам. Був частково блокований у 1940-х роках законом про антимонопольну діяльність. На початку XX століття Вільям Годкінсон, керівник кінокомпанії «Парамаунт», установив чітку прокатну систему «блок-букінґу» — продажу права на показ усіх без винятку фільмів, які прокатував «Парамаунт». Система блок-букінґу на початку XX століття позитивно вплинула на розвиток прокату, оскільки давала змогу власникам кінотеатрів не викупати, а брати в тимчасове користування фільми, отже не завищувати ціни на квитки.

Із часом подібна централізація «виробництво — прокат» сприяла появі кіномонополій, що, вочевидь, не могло позитивно впливати на розвиток кінематографа. Власники незалежних кінотеатрів на додачу до фільмів Ґрети Ґарбо, Ґері Купера або Сесіля де Мілля змушені були брати також вісім або дев'ять фільмів класу «Б» і «В». Фільм із відомими акторами називали «паровозом» — він тягнув за собою на екран незалежного кінотеатру цілу вервечку вагонів із товаром не найкращої якості. 3 травня 1948 року Верховний суд, після тридцятирічної тяганини між власниками провінційних кінотеатрів і монополістичними кінотрестами, ухвалив рішення, яке суворо забороняло систему блок-букінґу.

Таким чином студіям стало невигідно знімати щорічно по 50 фільмів, оскільки в умовах вільної конкуренції лише десять або п'ятнадцять картин мали шанс потрапити на екран. Катастрофічність ситуації була в тому, що виробництво дешевих фільмів класу «Б» і «В» стало нерентабельним, оскільки жоден кінотеатр не хотів їх демонструвати. За умов створення меншої кількості фільмів уже не мало сенсу тримати численний адміністративний, технічний і творчий персонал. На всіх кіностудіях почалися скорочення, до того ж загроза втратити роботу нависла передовсім над письменниками та акторами. Протягом десяти років кількість акторів, які перебували в штаті, зменшилася більш ніж наполовину, 1946 року їх було 742, а 1956-го — уже лише 229. Водночас кількість зайнятих на штатній роботі техніків зменшилася з 24 до 13 тисяч.

Великі кінозірки, у яких кінокомпанії були особливо зацікавлені, почали відмовлятися від численних контрактів. Акторам стало вигідніше пов'язувати себе з тією фірмою, яка надавала кращі умови й ангажувала їх на один фільм. Кількість картин постійно зменшувалася, водночас зростала потреба залучати до участі знаменитостей. Будь-який новий фільм намагалися прикрасити іменами найбільш популярних кінозірок. Кіностудії, зі свого боку, відмовилися від довгострокового планування, ліквідували «школи майбутніх зірок» — очікування, доки запалає нова зірка, обходилося відтепер надто дорого. Раніше майданчиком для оприявнення творчих можливостей «кандидаток у зірки» слугували картини класу «Б». Тепер експериментувати з молодим поповненням було ніде.

З економічиних міркувань майже всюди були ліквідовані сценарні відділи. Раніше студії купували теми чи готові літературні твори, що складали виробничий резерв, розрахований на кілька років наперед. Тепер це було непотрібним і ризикованим. Шанси пробитися на екран мали тільки відомі автори та відомі твори. Ціна за бестселер і театральний бойовик була суттєво вища. Таке вкладення мало смисл лише в одному випадку — автор тексту сам мусив бути знаменитою «фірмою», інакше ризик міг стати невиправданим.

Такими були наслідки пам'ятного рішення Верховного суду. Наслідки, що вилились у нову організаційну та економічну структуру виробництва 1960-х — 1970-х років, яку назвали «Новим Голлівудом».

Див. *Антитрестове законодавство*, *Новий Голлівуд*.

БОЙОВИК [*англ*. Action — «дія»] — у кінолітературі та в глядацьких колах часто вживають цей термін стосовно фільмів, наповнених дією з несподіваними



48 годин, 1982



Великий переполох у Маленькому Китаї, 1986

поворотами сюжету. Визначення «бойовик» зазвичай уживають як синонім до «касового фільму», тобто такого, що користується особливою популярністю. Американці надзвичайно креативні у вигадуванні різних назв для супервидовищних картин — рекордсменів прокату. Крім поняття «хіт» (англ. *hit* — укол), яке вже увійшло в активний ужиток, вони використовують терміни «блокбастер» (англ. *bloockbuster*) і «смеш» (англ. *smash* — руйнування). Майже завжди це стрічки дороговартісні, постановочні, хоча бувають випадки, коли «блокбастерами» або «смешами» несподівано стають малобюджетні фільми. Визначальним, ключовим показником є обов'язковий успіх подібних стрічок у прокаті. Але поняття «бойовик», або «фільм дії», можна вживати й у вужчому смислі — під час визначення жанрової належності твору.

Бойовик — це фільм, у якому основна увага зосереджена часто на непередбачуваному розвитку дії. До категорії бойовиків потрапляють різні пригодницькі, фантастичні, кримінальні картини. Популярні стрічки, зокрема «48 годин» (*48 Hrs.*, 1982) Волтера Гілла і «Поліцейський із Беверлі-Гіллз» (*Beverly Hills Cop*, 1984) Мартіна Бреста за участю коміка Едді Мерфі, — значною мірою комедії, точніше детективні, поліцейські комедії. Фільм «Глибокий сон» (*The Big Sleep*, 1946) Говарда Гокса і «римейк» цієї стрічки (*The Big Sleep*, 1978, реж. М. Віннер) — класичні зразки «чорного фільму», а «Великий переполох у малому Китаї» (*Big Trouble in Little China*, 1986) Джона Карпентера — розважальна фантастика, те, що американці називають фентезі; «Чорну неділю» (*Black Sunday*, 1976) Джона Франкенгаймера можна вважати політичним трилером, а «Молодий Боннер» (*Junior Bonner*, 1972) Сема Пекінпа — сучасним вестерном тощо.

Ще одну групу бойовиків, що не мають інших жанрових ознак, складають стрічки про втечу із в'язниці: «Велика втеча» (*The Great Escape*, 1963) Джона Стерджеса; «Втеча» (*The Getaway*, 1972) Сема Пекінпа; «Втеча з Алькатраса» (*Escape From Alcatraz*, 1979) Роберта Олдріча; «Танго та Кеш» (*Tango & Cash*, 1989) Андрона Кончаловського; «Метелик» (*Papillon*, 1973) Франкліна Шеффнера, 1973; «Поїзд-утікач» (*Runaway Train*, 1985) Андрона Кончаловського. Щоправда, дві останні картини глибші за змістом і співвідносні з притчами.

Крім того, до бойовиків належать фільми, у яких герой зіштовхується з системою влади, ворожими силами, непередбачуваними обставинами, але, на відміну від трилеру чи «саспенсу», дія розгортається без нагнітання страху, хоча цікаво, з «атракційними» сценами. Варто назвати такі стрічки, як «Шуґарлендський експрес» (*The Sugarland Express*, 1974) Стівена Спілберґа, «Автоколона» (*Convoy*, 1978) Сема Пекінпа, «Усі заходи безпеки» (*Extreme Prejudice*, 1986) Волтера Гілла, «Швидкість» (*Speed*, 1994) Яна де Бонта.

Особливу категорію бойовиків становлять так звані «фільми катастроф» — термін недостатньо точний, оскільки картини доволі різнорідні: «Пригода "Посейдона"» (*The Poseidon Adventure*, 1972) Роналда Німа, «Пекло в піднебессі» (*The Towering Inferno*, 1974) Джона Ґіллерміна, «Землетрус» (*Earthquake*, 1974) Марка Робсона, «Аеропорт» (*Airport*, 1970) Джорджа Сітона, «Лавина» (*Avalanche*, 1978) Корі Аллена, «Ланцюгова реакція» (*The Chain Reaction*, 1980) Іана Баррі, «Смерч» (*Twister*, 1996) Яна де Бонта, «Пік Данте» (*Dante's Peak*, 1997) Роджера Дональдсона, «Вулкан» (*Volcano*, 1997) Міка Джексона, «Міцний горішок 1–5» (Die Hard, 1988, 1990, 1995, 2007, 2013) Джона МакТірнена, Ренні Гарлена, Лена Вайсмана, Джона Мура, «Три Ікси»



Міцний горішок, 1988

(*xXx*, 2002) Роба Коена, «Убити Білла» (*Kill Bill*, 2003), «Убити Білла 2» (*Kill Bill* 2, 2004) Квентіна Тарантіно, «Нестримні 1–4» (The Expendables 1–4, 2010–2023, реж. С. Сталлоне, С. Вест, П. Г'юз).

Див. *Блокбастер*, *Фільми категорії «А»*.

БОКС-ОФІС [*англ.* Box Office — «квиткова каса», «касові збори»].

1. Кабіна в театрі або іншому розважальному місці, де продають вхідні квитки.

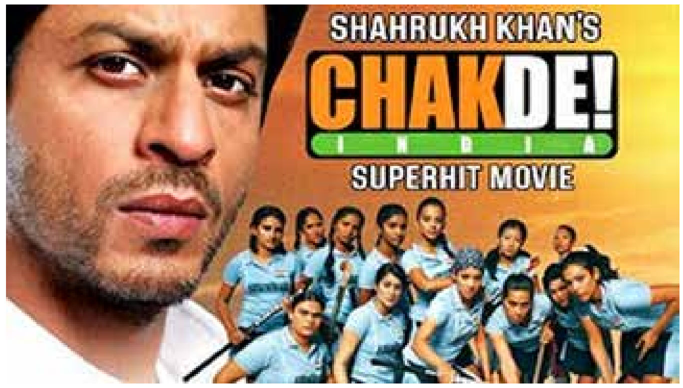
2. Валовий збір від проданих квитків до розважальних закладів.

3. Потенційний показник: «Цей фільм матиме високі касові збори».

4. Рейтингові таблиці касових акторів, режисерів, продюсерів.

БОЛЛІВУД [*гінді* बॉलीवुड; *англ.* Bollywood] — за аналогією до Голлівуду мережа кіностудій в Індії, де випускають щороку понад 900 ігрових стрічок, тоді як у Голлівуді середній показник складає близько 270. Такі режисери, як Ш'ям Бенегал і Мрінал Сен, зняли низку картин соціального спрямування, і ці стрічки з успіхом демонстрували на різних кінофестивалях від середини 1970-х років. Індійська публіка, однак, як і раніше, віддає перевагу традиційним музичним «масала», що випускають кіностудії Бомбея, відомі в сукупності як Боллівуд.

У 2000-ті роки якість фільмів, відзнятих у Боллівуді, постійно зростала. Багато фільмів почали виходити не тільки на азіатський, а й світовий ринок. Спортивна драма 2001 року «Лагаан: Одного разу в Індії» (*Lagaan: Once Upon a Time in India*, 2001) Ашутоша Говарікера стала третім індійським фільмом, який увійшов у шорт-ліст премії «Оскар» як найкращий фільм іноземною мовою. Картини «Девдас» (*Devdas*, 2002) Санджая Ліли Бгансалі та «Колір шафрану» (*Rang De Basanti*, 2006) Ракеша Омпракаша Мехри були номіновані на премію



Уперед, Індія!, 2007

BAFTA. Копія сценарію фільму «Уперед, Індія!» (*Chak De! India*, 2007) Шиміта Аміна була розміщена в архіві Академії кінематографічних мистецтв і наук. «Три ідіоти» (*3 Idiots*, 2009) Раджкумара Гірані став першим індійським фільмом, який зібрав у прокаті понад 3 млрд індійських рупій, 160 млн із яких припали на Китай, де фільм здобув небачену популярність.

У 2010 році «Мене звати Хан» (My Name Is Khan) Карана Джогара порушив гострі соціальні та міжнаціональні питання, такі як становище мусульман у США після подій 11 вересня. Європейська прем'єра фільму відбулася на Берлінському кінофестивалі, а в самій Індії фільм отримав понад 20 нагород.

БОМБА [*англ.* Bomb] — недооцінені фільми, що провалилися в прокаті, отримали погані відгуки в пресі і не принесли очікуваних касових зборів. Протилежним до бомби є блокбастер.

Див. *Блокбастер*, *Індичка*.

БУКЕР [*англ.* Booker] — фахівець кінотеатру, який займається плануванням кінорепертуру. Особливістю роботи букера є знання специфіки кінопрокату та смаків публіки.



БОНДІАНА — фільми про Джеймса Бонда. Сер Джеймс Бонд, командер ВМФ Великої Британії, більш відомий як «агент 007» — головний персонаж романів британського письменника Яна Флемінґа про вигаданого агента МІ6. Набув небаченої популярності після початку екранізації романів Флемінґа. Серія фільмів про Джеймса Бонда є «бондіаною» — однією з найбільш довготривалих серій фільмів в історії.

Протягом 1962–2021 років були випущені 25 офіційних фільмів (у середньому один фільм на два роки). Крім того, існують ще три неофіційні фільми, що виходили в різні роки.

Серія фільмів принесла творцям понад $6 млрд, ставши другим за успішністю кіносеріалом в історії. Відмітними рисами Бонда є авантюризм, рішучість, націленість на силове вирішення конфліктів, як для плейбоя — пристрасть до жінок, азартних ігор і алкоголю.

БУРЕКАС-ФІЛЬМ [*іврит.* בורקס; *англ.* Bourekas — «пиріжки» + Film] — ізраїльський комедійний стиль фільмів, які критикують і пародіюють ортодоксальних євреїв сефардів та ашкеназі. Деякі фільми — мелодраматичні, але більшість зображують стереотипні відмінності двох типів єврейських людей. Помітним представником цього напряму є режисер Менахем Голан у компанії «Голан-Глобус», яка виробила низку фільмів такого стилю: «Фортуна» (*Fortuna*, 1966, реж. М. Голан), «Королева доріг» (*Malkat Hakvish*, 1971, реж. М. Голан).



Королева доріг, 1971

БУТАФОРІЯ [*англ.* Scehary] — предмети декоративного та ігрового оформлення зйомки, що імітують зовнішній вигляд оригіналів, однак виготовлені з дешевших і легших матеріалів.

ВАМП [*англ.* Vamp] — тип «фатальної жінки», «жінки-спокусниці», «жінки-вамп», що зародився та сформувався в датському кінематографі в 1910–1915 роках (див. *Салонна драма*), а потім поширився в кінематографії Італії та США.



Пола Неґрі

Тип «фатальної жінки» усталився в 1900-х роках, у період домінування романтизму в театрі та літературі країн Латинської Америки. Цей персонаж був так само обов'язковий для бульварних трагікомедій, як рогоносці і коханці в кальсонах для водевілів. З 1908 року «жінки-спокусниці» почали з'являтися у французьких та італійських фільмах. Водночас типаж «фатальної жінки» насамперед усталився в данському кіно. Про це свідчить, зокрема, фільм «Танець вампірів» (*Vampyr danse rinden*, 1912, реж. А. Блум).

У 1913 році критик Фелікс Хальден відзначив зміни, що відбулися в європейській кінематографії під впливом данської школи: «Абсолютно змінився поцілунок. Тепер уже короткого поцілунку не достатньо, як у добрі старі часи. Губи зливаються надовго, хтиво, і жінка, повністю знесилена, закидає голову».

Із розвитком кінематографа трансформувався і образ «жінки-спокусниці». Холодні, жорстокі, розважливі, вони пробуджували в чоловіків шалені пристрасті,



Алла Назімова

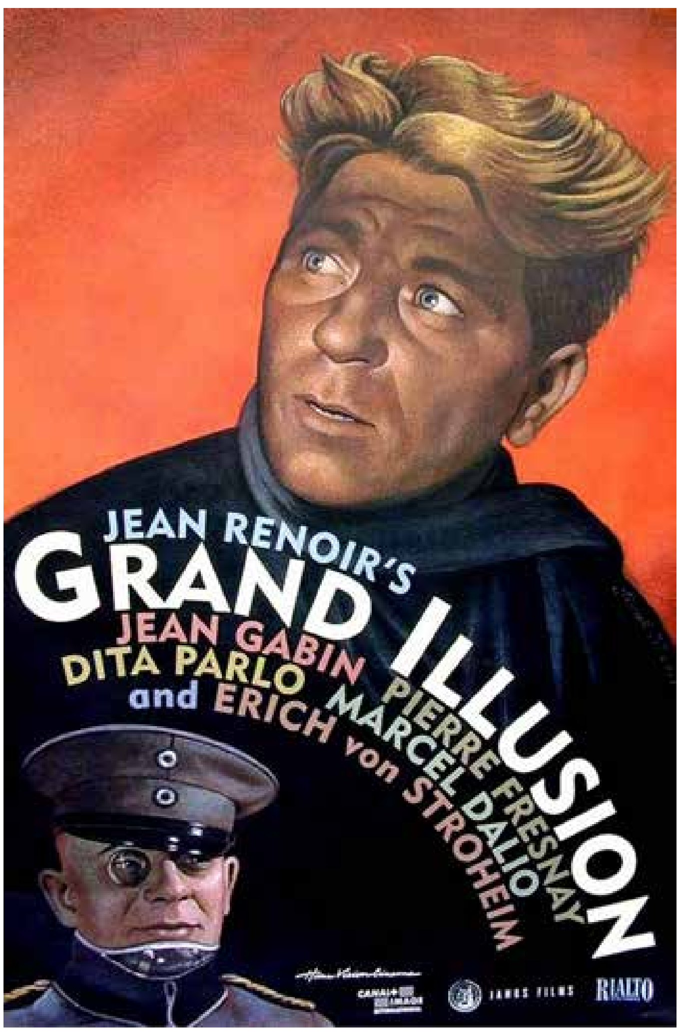
доводячи до погибелі. Утім, іноді «жінки-спокусниці» бувають слабкі й нерозважливі, самі стаючи жертвами власних пристрастей. Демонізовані чи скорені долі, витончено порочні чи безвольні жінки поставали в образах Асти Нільсен, Франчески Бертіні та інших актрис. Потім «фатальних жінок», з легкої руки американців, почали називати «вамп» — за внутрішньою подібністю до містичних істот зі старовинних повір'їв — вампірів.

Першою «вамп» прийнято вважати американську акторку, для котрої все було вигадане: ім'я Теда Бара, екзотична біографія, демонічний характер і вишукана манера акторського виконання. У 1920-ті роки надзвичайно популярними в амплуа «вамп» були акторки Алла Назімова, Наташа Рамбова, Пола Неґрі, Ґлорія Свенсон, Мюзидора, які ефектно виконували ролі великосвітських панянок — стриманих, егоїстичних, розважливих у своїх почуттях. У середині 1930-х з'являється новий тип «жінок-спокусниць» — «вамп із підвищеним сексаппілом», — більше відомий як «секс-бомба».

Див. *Секс-бомба*.

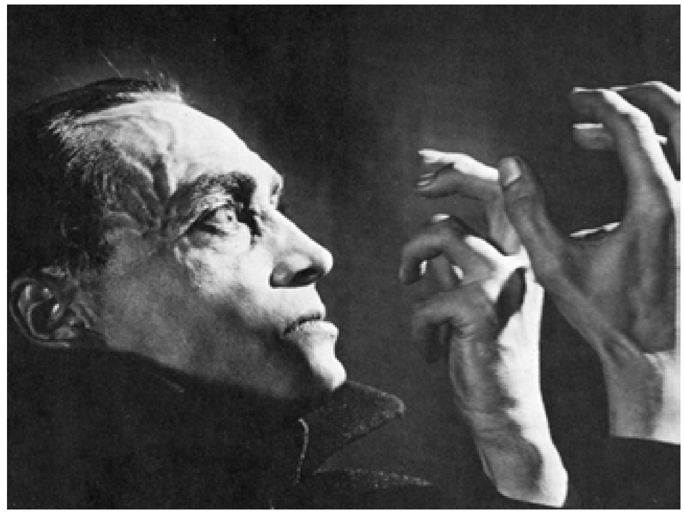
ВЕЛИКА ІЛЮЗІЯ [*англ.* The Great Illusion] — якісна характеристика кіно. Уперше це словосполучення використав Норман Енджел в однойменній книзі 1910 року. Таку саму назву мав і фільм 1937 року французького режисера Жана Ренуара. Стосовно кінематографа словосполучення почали використовувати за аналогією до ілюзіонів (кінотеатрів), де здебільшого демонстрували фільми, у яких життя підміняли кінематографічною дією, що видавала бажане за дійсне.

Див. *Фабрика мрій*, *Великий німий*.



Велика ілюзія, 1937

«ВЕЛИКИЙ НІМИЙ» — образна назва кінематографа до появи в ньому звуку. Узвичаїлася у середині 1910-х років.



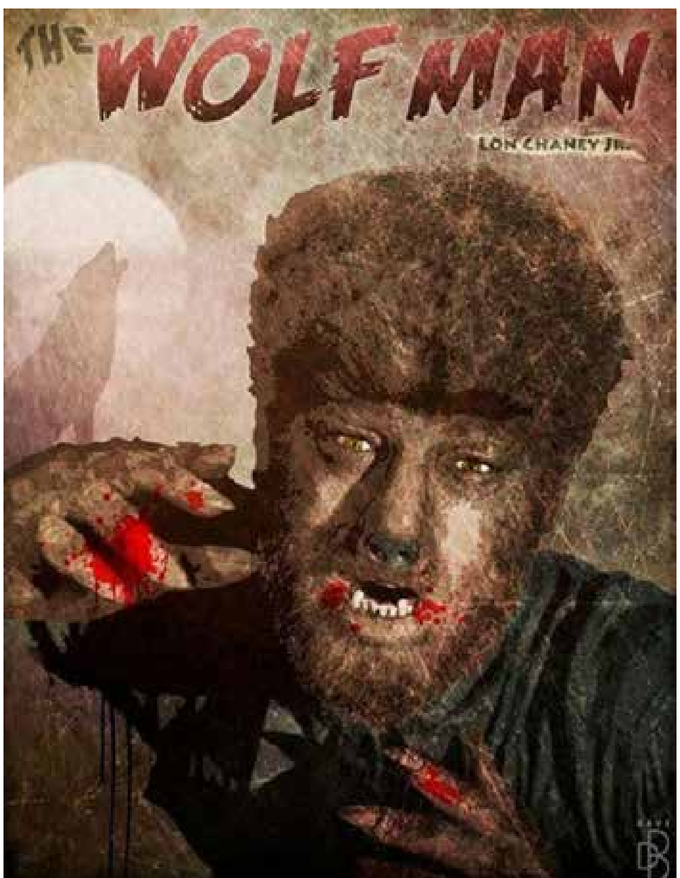
Руки Орлака, 1924

ВЕРВУЛФ [*англ.* Werewolf — «перевертень»]. Першим німим фільмом, що яскраво описав «людину-вовка», була стрічка Генрі Мак-Рея «Перевертень» (*The Werewolf*, 1913). У звукове кіно перевертні прийшли зі Стюартом Вокером, який поставив 1935 року фільм «Перевертень із Лондона» (*Werewolf of London*). Першим відомим актором, який став людиною-звіром, був Генрі Галл. Почуття страху вражало глядача 1940-х і 1950-х років насамперед завдяки блискучій психологічній грі тогочасних майстрів жаху. Неперевершеною «людиною-вовком» тоді був Лон Чейні-молодший, який зіграв цього персонажа в шести фільмах.

Естафету дволикої істоти з іклами і шерстю від Лон Чейні-молодшого наприкінці 1960-х років прийняв Пол Неші, який знімався переважно в іспанських стрічках. Нерідко картини про перевертнів вдиралися на чужу територію, захоплюючи шматочки легенд про інших великих персонажів «горору». Франкенштайн зустрічається з перевертнем в однойменному фільмі Роя Вільяма Нілла (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943), а на іншу недолюдину чекають у «Будинку Дракули» завдяки старанням режисера Ерла С. Кентона (*House of Dracula*, 1945). Еббот і Костелло потрапляють на очі перевертневі (Лон Чайні-молодший) у фільмі про Франкенштайна (*Abbott and Costello meet Frankenstein*, 1948, реж. Чарльз Бартон), у творіння котрого намагається забгати чужі мізки сам... Дракула



Лондонський перевертень, 1935



Людина-вовк, 1941

(Бела Лугоші). Нарешті, товариство з дуже обмеженою відповідальністю створюють у фільмі Леона Климовського Доктор Джекілл і вовкулака («Тінь перевертня»/ *La noche de Walpurgis*, 1971) у виконанні Пола Неші.

Кількість фільмів про перевертнів протягом останнього десятиліття, хоч і стала помітно меншою, однак з погляду якості ці стрічки цілком можуть конкурувати з класикою 1930-х років: «Американський перевертень у Лондоні» (*An American Werewolf in London*, 1981) Джона Лендіса, «Вий» (*The Howling*, 1981) Джо Данте, як і самопародіювальну жахачку «У компанії вовків» (*The Company of Wolves*, 1984) Ніла Джордана, подивилися майже всі фанати відео в нашій країні. Найвідоміші фільми про перевертнів: «Вовкулак» (*The Ghoul*, 1933, реж. Т. Гантер), «Людина-вовк» (*The Wolf Man*, 1941, реж. Д. Воггнер), «Дім Франкенштейна» (*House of Frankenstein*, 1944, реж. Е. С. Кентон), «Вовк» (*Wolf*, 1994, реж. М. Ніколс), «Інший світ 1–5» (*Underworld*, 2003–2016, реж.: Л. Вайзман, П. Татопулос, М. Марлінд, Б. Стейн, А. Ферстер).

ВЕСТЕРН [*англ.* Western — «західний»] — пригодницький фільм (зазвичай із життя ковбоїв) про освоєння заходу США в XIX столітті. Витоки вестерну, вочевидь, сягають американської літератури XIX століття, зокрема творів Фенімора Купера, Майна Ріда, Френсіса Брета Гарта. Вестерни визначають за часом дії і за тематикою картини. Дія у вестерні обов'язково розгортається на Дикому Заході, завойовуваному й освоюваному переселенцями, які прямують углиб континенту, по дорозі до Тихоокеанського узбережжя і до суміжної Мексики. Одна з епічних, масштабних стрічок має назву «Як був завойований Захід» (*How The West Was Won*, 1962, реж.: Джон Форд, Генрі Гетевей і Джордж Маршалл).

Коли 1899 року з'явився перший ковбойський фільм «Бар у Кріппл-Крік» (*Cripple Creek Bar-Room Scene*, реж. Дж. Вайт), у більшості американців пам'ять про підкорення Дикого Заходу все ще була жива. І справді, в таких картинах, як «Напівкровка» (*The Half-Breed*, 1916) і «Пригоди Буффало Білла» (*The Adventures of Buffalo Bill*, 1917, реж. Ч. А. Кінг), часто фігурували реальні персонажі, переважно знамениті шерифи та ковбої, в цьому разіВаєтт Ерп



Велике пограбування поїзда, 1903

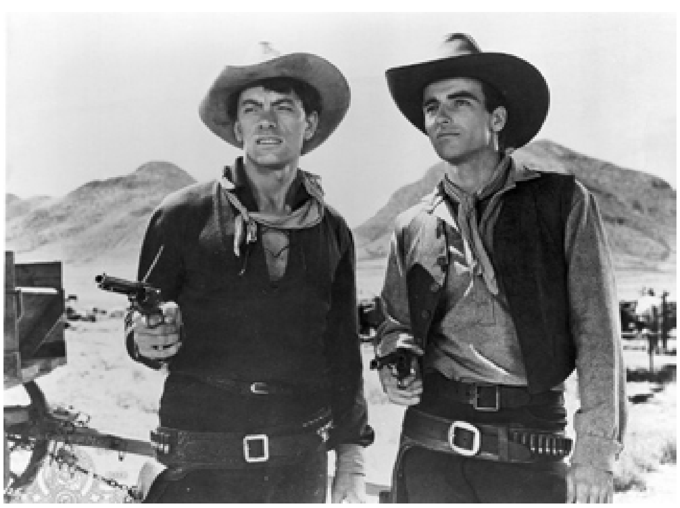


Диліжанс, 1939

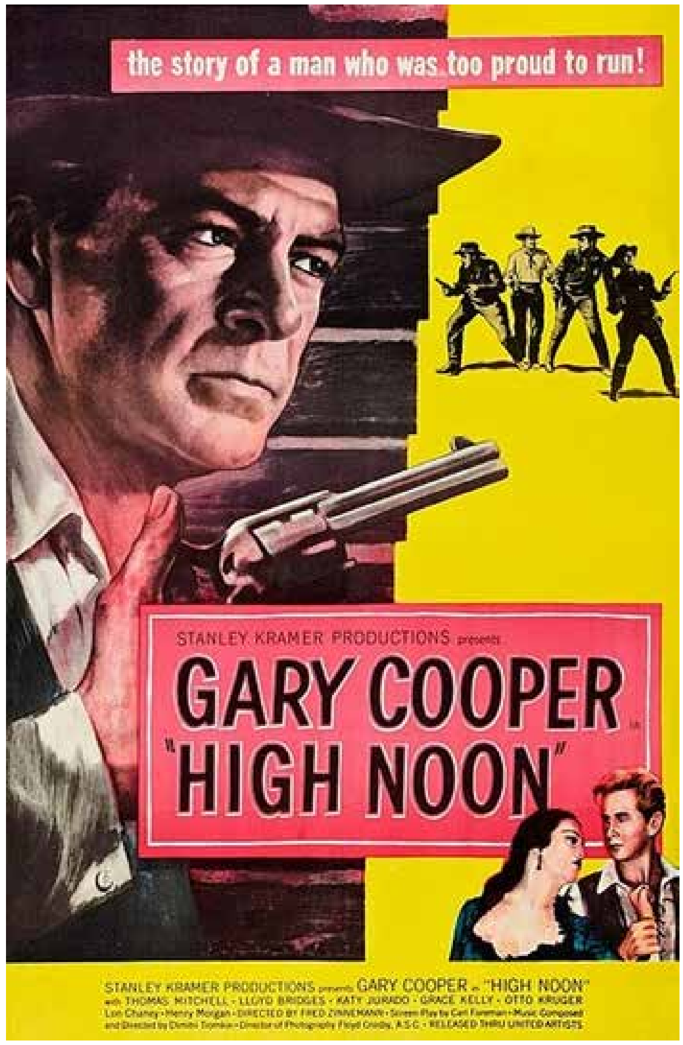
і Коуді — Буффало Білл. Першим власне вестерном стало «Велике пограбування поїзда» (The Great Train Robbery, реж. Е. С. Портер, 1903), зняте 1903 року. Одним із акторів у цій картині був Гілберт М. Андерсон, який після фільму «Брончо Біллі і малюк» (1908) став першою ковбойською кінозіркою. Цього «ганого поганого хлопця» він зіграв у сотнях короткометражок.

Фільм «Велике пограбування поїзда» (*The Great Train Robbery*, 1903) Едвіна С. Портера становить доволі рідкісне поєднання вестерну та гангстерського фільму. Тоді бандит із Заходу був іще сучасником авторів вестерну. 1969 року Джордж Рой Гілл іронійно відтворив стиль перших вестернів у пролозі своєї картини «Буч Кессіді і Санденс Кід» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*), щоб потім розповісти трагічну історію двох відступників, індивідуальностей-одинаків, яких на зламі століть витісняють із авансцени історії, яких знищує безжальна система влади, цивілізація, добре налагоджений механізм колективного приборкання.

Доба самотніх героїв вестерну добігала кінця, хоча була штучно подовжена до періоду мексиканської революції 1910–1917 років, коли на околицях США,



Червона ріка, 1948



Рівно опівдні, 1952

на задвірках народжуваної наддержави, останні американські ідеалісти, украй зневірені, пошарпані життям, обернені на циніків, намагалися використати шанс вільного існування, перебування «поза»: поза цивілізацією, поза законом, поза всім. Крах цих ілюзій відображений у відомих вестернах «Дика банда» (*The Wild Bunch*, 1968) Сема Пекінпа і «Пригорща динаміту» (*Giù la testa*, 1971) Серджіо Леоне. Вони створені в той момент, коли жанр наприкінці 1950–1960-х років переживав не найкращі часи. Водночас вестерн мав славне минуле — фільми «Залізний кінь» (*The Iron Horse*, 1924), «Диліжанс» (*Stagecoach*, 1939), «Моя люба Клементина» (*My Darling Clementine*, 1946), «Шукачі» (*Searchers*, 1956) Джона Форда; «Людина із Заходу» (*The Westerner*, 1940) Вільяма Вайлера; «Червона ріка» (*Red River*, 1948) Говарда Гоукса; «Рівно опівдні» (*High Noon*, 1952) Фреда Циннемана; «Шейн» (*Shane*, 1953) Джорджа Стівенса — переосмислювався, наповнювався реальним змістом, часто гірко й неупереджено розвінчувався, вивертався навиворіт.

З-поміж антиміфотворців, які руйнували фальшиві мрії про прекрасний Дикий Захід, розкривали зворотний бік легендарного образу улюблених героїв, окрім

названих фільмів Джорджа Рой Гілла, Сема Пекінпа та Серджо Леоне, були також «Маленька Велика Людина» (*Little Big Man*, 1970) Артура Пенна, «Солдат у блакитному» (*Soldier Blue*, 1970) Ральфа Нельсона і, безумовно, «Маккейб і місіс Міллер» (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971) і «Буффало Білл та індіанці, або урок історії Бика, що сидить» (*Buffalo Bill And Indians Or Sitting Bull's History Lesson*, 1976). Miller, 1971) Роберта Альтмана. До речі, С. Пекінпа ставив і інші вестерни: «Скачи по горах» (*Ride the High Country*, 1962); «Майор Данді» (*Major Dundee*, 1964), «Балада про Кейбла Гога» (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970), «Пет Гаррет і Біллі Кід» (*Pat Garrett & Billy The Kid*, 1973).

До ідомих вестернів цього періоду належать «Професіонали» (*The Professionals*, 1966, реж. Р. Брукс), «Прикуси кулю» (*Bite The Bullet*, 1975, реж. Р. Брукс), «Єремія Джонсон» (*Jeremiah Johnson*, 1971, реж. С. Поллак), «Ковбої» (*The Cowboys*, 1971, реж. М. Райделл), «Життя і часи судді Роя Біна» (The Life and Times of Judge Roy Bean, 1972, реж. Дж. Г'юстон).

Осібне місце посідає творчість уже згадуваного італійського режисера Серджо Леоне, який першим із європейців зазіхнув на суто американський винахід. Трилогію Серджо Леоне за участю Клінта Іствуда — «За жменю доларів» (*Per un pugno di dollari*, 1964), «На кілька доларів більше» (*Per qualche dollaro in più*, 1965), «Добрий, поганий, злий» (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1967), а також стрічка «Одного разу на Дикому Заході» (*C'era una volta il West*, 1968) — визнали класикою вестерну навіть американці. Трилогія фактично є окремою главою в історії цього жанру, що спричинилася до великої кількості наслідувань.

Водночас наприкінці 1980-х років жанр вестерну майже втратив свою популярність. За іронією долі це сталося в період правління адміністрації Рональда Рейгана, який, звичайно, не був ковбоєм № 1, як Джон Вейн, але любив зніматися у вестернах. І це навіть не зважаючи на те що особливі, майже райдужні сподівання виникли після появи своєрідних вестернів-драм на зразок «Танці з вовками» (*Dances with Wolves*, 1990, реж. К. Костнер) і «Непрощенний» (*Unforgiven*, 1992, реж. К. Іствуд), які після тривалої перерви здобули головні нагороди Американської кіноакадемії. До речі, першим лауреатом «Оскара» серед вестернів був «Сімаррон» (*Cimarron*, 1931, реж. В. Рагглз). Можливо, Лукас і Спілберг праві в тому, що сучасній комп'ютерній Америці потрібна давня міфологія в супермодній обгортці, потрібні «електронні вестерни» з тим самим безтурботним героєм, який тепер підкорює Далекий і Середній Схід, як у фільмах про Індіану Джонса, чи Дикий Космос у фантастичних стрічках.

Див. *Спагеті-вестерн*, *Кенгуру-вестерн*, *Істерн*, *Саутерн*.

ВЕСТЕРНМЕН [*англ.* Westernman] — так у США протягом 1930-х — 1950-х років називали режисерів, які спеціалізувались на постановках вестернів.

Див. *Вестерн*.

ВИДОВИЙ ФІЛЬМ — географічний, географо-етнографічний, краєзнавчий кіно- або телефільм. Відтворює на екрані природні особливості тієї чи іншої країни чи географічного регіону. Показує життя і звичаї людей, суспільні відносини, флору і фауну країни. Може демонструвати різні подорожі, експедиції, а також мати характер краєзнавчого, етнографічного, археологічного, архітектурного фільму тощо. Видовий фільм має різні форми — нарис, запис зі щоденника, фільм-подорож тощо.

ВИКОНАВЧИЙ ПРОДЮСЕР [*англ.* Executive Producer] — продюсер, який безпосередньо не відповідає за жоден технічний аспект виробництва фільму, але несе відповідальність за кінцевий продукт. Зазвичай виконавчий продюсер вирішує ділові та правові питання.

Див. *Продюсер.*

ВИРОБНИЧИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Labor Film] — безліч трудових фільмів орієнтовані на робітничий клас. У більшості з-них порушені проблеми відносин ієрархії, ліпших умов праці та боротьби пролетаріату. Трудові фільми є субкатегорією соціальних фільмів.

Деякі фільми: «Моллі Маґвайр» (*The Molly Maguires*, 1970, реж. М. Рітт), «Округ Гарлан, США» (*Harlan County, USA*, 1976, реж. Б. Коппл), «Кулак» (*F.I.S.T.*, 1978, реж. Н. Джуісон) і «Норма Рей» (*Norma Ray*, 1979, реж. М. Рітт).



Кулак, 1978

ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ У КІНО [*англ.* Virtual Reality] — надзвичайно популярна комп'ютерна технологія, завдяки якій користувач має змогу імітувати проникнення в комп'ютерний світ, ототожнюючи себе за допомогою під'єднаних до тіла датчиків (шолом, рукавички) з обраним комп'ютерним персонажем, фізично переживаючи різноманітні відчуття — від снування в невагомості аж до занять сексом. Сьогодні особливо популярна тема в кіно. Як наслідок — віртуальні створіння часто зображені як агресивні.

Віртуальні монстри, утікачі з комп'ютерних мереж, мандрують по екранах: «Викриття» (*Disclosure*, 1994, реж. Б. Левінсон); «Дивні дні» (*Strange Days*,

1995, реж. К. Біґелоу); «Нірвана» (*Nirvana*, 1997, реж. Г. Сальваторес); «Екзистенція» (*eXistenZ*, 1999, реж. Д. Кроненберґ); «Тринадцятий поверх» (*The Thirteenth Floor*, 1999, реж. Р. Еммеріх); квадрологія «Матриця» (*The Matrix*, 1999–2021, реж.: Е. і Л. Вачовскі); «Першому гравцеві приготуватися» (*Ready Player One*, 2018, реж. С. Спілберґ); «Головний герой» (*Free Guy*, 2021, реж. Ш. Леві), «Персонаж» (*Kyarakuta*, 2021, реж. А. Нагаї), «Аватар» (*Avatar*, 2009, реж. Дж. Кемерон), «Аватар: Шлях води» (*Avatar: The Way of Water*, 2023, реж. Дж. Кемерон).

ВНУТРІШНЬОКАДРОВИЙ МОНТАЖ — монтаж за допомогою стаціонарного панорамування — оберту кінокамери навколо своєї осі або руху кіноапарата в простір сцени, що знімається. Уперше цей прийом застосував Альфред Гічкок у фільмі «Мотузка» (*Rope*, 1938).

Див. *Послідовний монтаж, Переривистий монтаж, Паралельний монтаж, Американський монтаж, Монтаж.*



Мотузка, 1938

ВИТИСНЕННЯ [*англ.* Wipe] — зміна одного монтажного плану іншим, коли друге зображення, ніби втискаючись у кадр, поступово займає місце першого. Форма, напрямок і швидкість витиснення бувають різні.

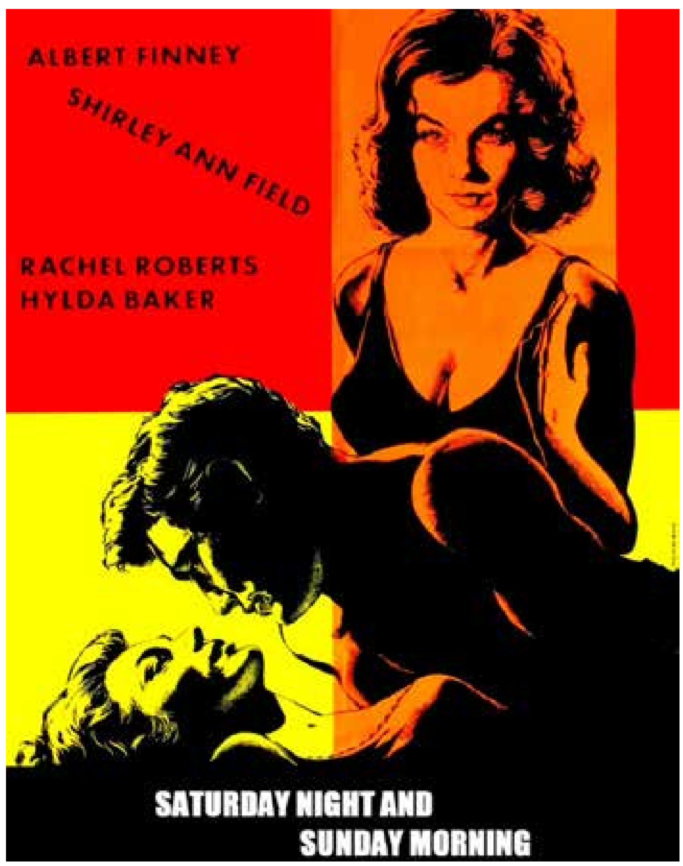
ВІКОВИЙ ОБМЕЖУВАЛЬНИЙ РЕЙТИНГ (Рейтингова система МРАА) — див. *Класифікація фільмів*.

ВІЛЬНЕ КІНО, БРИТАНСЬКА НОВА ХВИЛЯ [*англ.* Free Cinema, British New Wave] — під цим гаслом у середині 1950-х років об’єдналися молоді англійські режисери й теоретики Ліндсі Андерсон, Карел Райс, Гевін Ламберт, Тоні Річардсон для боротьби з культурним консерватизмом, що панував у повоєнному англійському кіно. Кінематограф Великої Британії в середині 1950-х років переживав чергову кризу, що пізніше отримала назву «депресивний період». «Вільне кіно» — назва програми короткометражних ігрових і документальних фільмів, що демонструвалися в Національному кінотеатрі в лютому 1956 року, зокрема «О, країна чудес!» (*O Dreamland*, 1953) Л. Андерсона, «Матуся не дозволяє» (Momma Do not Allow, 1955) Т. Річардсона і К. Райса та ін.

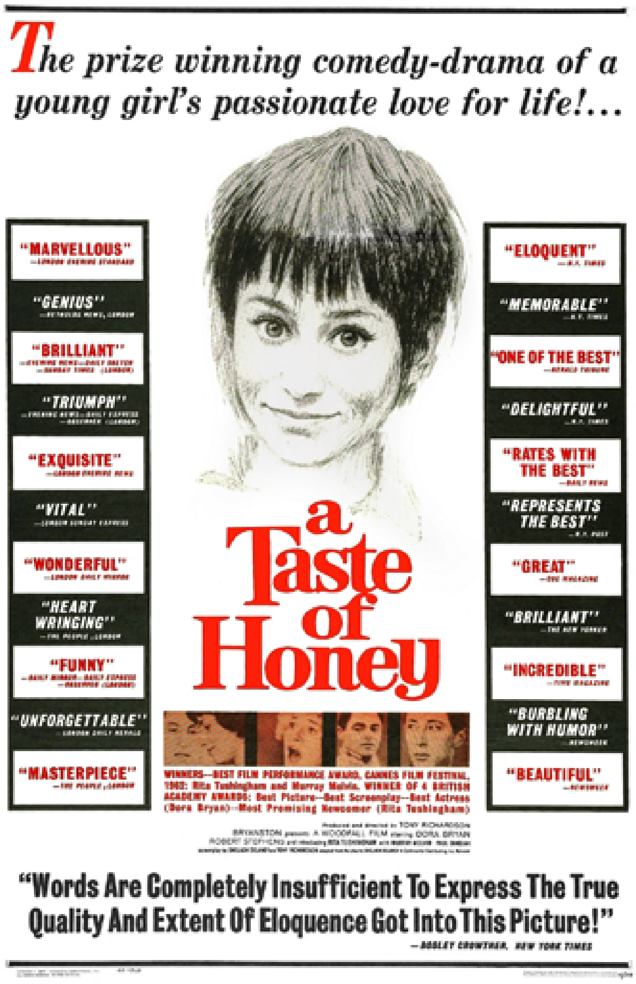
Режисери поставили собі за мету знімати малобюджетні невеликі документальні фільми про повсякденні проблеми англійського життя в авторському прочитанні. Цей стиль був визначений Річардсоном як «поетичний натуралізм». «Вільне кіно», ґрунтоване на ідеології та художній практиці італійського неореалізму, виникло одночасно з ширшим суспільним рухом, що критикував систему класового поділу в Англії і консерватизм у культурі (рух так званих «сердитих молодих людей»).

Як наслідок — в ігровому кінематографі сформувався новий напрям, що згодом був названий «новою хвилею» (за аналогією до «нової хвилі» у французькому кіно). Першим кінотвором цього напряму, що отримав широкий резонанс, був фільм К. Райса «У суботу ввечері, в неділю вранці» (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960).

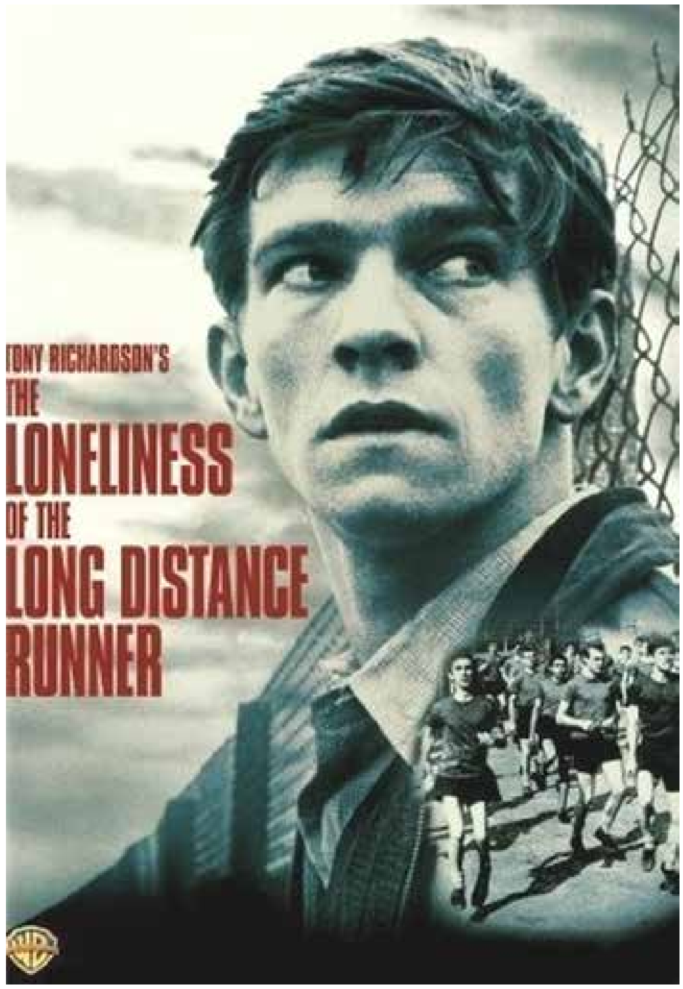
Нові англійські фільми, що зазнали сильного стилістичного впливу французької «нової хвилі», знімали на чорно-білу плівку, на натурі в індустріальних містах півночі країни, грали в картинах молоді, нікому не відомі актори. Як і фільми «нової хвилі», такі стрічки випускали незалежні продюсери на скромні бюджети, проте свіжість і новизна цих картин привернули увагу міжнародної аудиторії. Найвідомішими серед них були



У суботу ввечері, в неділю вранці, 1960



Смак меду, 1961



Самотність бігуна на довгу дистанцію, 1962

«Смак меду» (*A Taste of Honey*, 1961) і «Самотність бігуна на довгу дистанцію» (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) Т. Річардсона; «Такого роду любов» (*A Kind of Loving*, 1962) і «Біллі-брехун» (*Billy Liar*, 1963) Дж. Шлезінгера, а також «Це спортивне життя» (*This Sporting Life*, 1963) Л. Андерсона.

Група «вільне кіно» розпалася внаслідок припинення будь-якої фінансової допомоги. Деякі її учасники відійшли від кіно, але найталановитіші — Андерсон, Річардсон, Райс — склали ядро нового напряму в англійському кіно — так званих «розсерджених».

Див. *Розсерджені*.

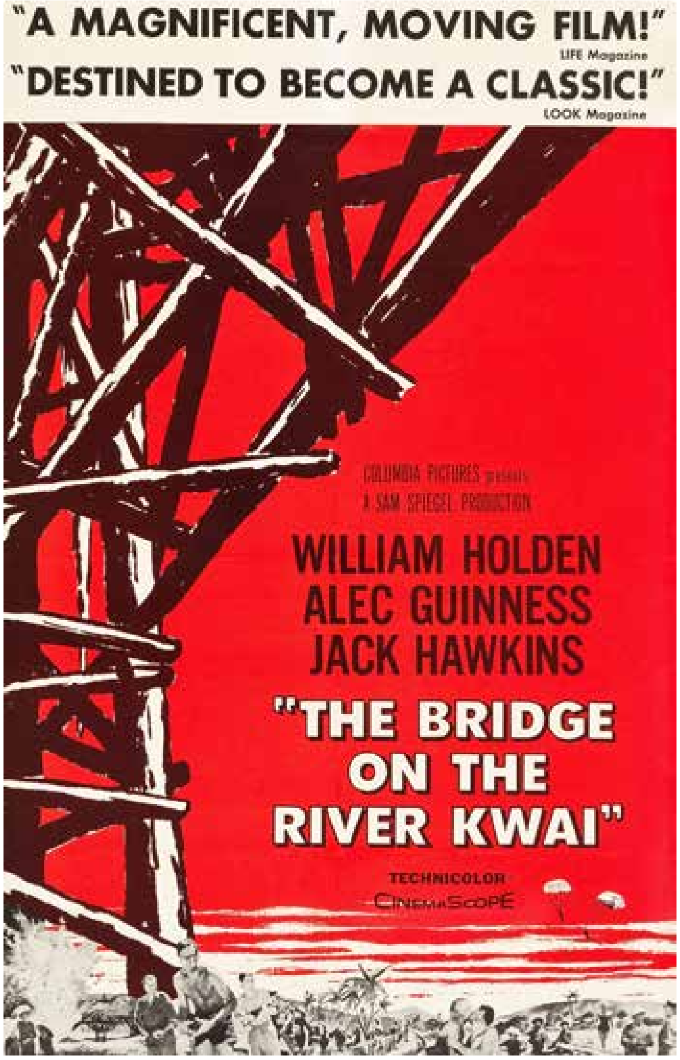
ВОЄНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* War Film] — прихильники суворої жанрової класифікації навряд чи погодяться з появою такого нового терміна, як «воєнний фільм». Тим часом на Заході його активно використовують: *War Film* — в англомовних країнах, *Kriegsfilm* — у ФРН і просто *Guerre* — у Франції. Отже, якщо прийняти поняття «воєнний фільм», необхідно в цьому жанрово-тематичному пласті виокремити кілька підгруп.

До першої варто віднести масштабні, грандіозні за обсягом епічні твори про війну. Відомим майстром таких стрічок був англійський режисер Девід Лін, який зняв «Міст через річку Квай» (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) про англійських солдатів у японському таборі для військовополонених часів Другої світової війни.

Особливо популярною була тема висадки союзників на європейському континенті, тобто відкриття «другого фронту» у Другій світовій війні, а також ведення різних типів бойових дій: «Найдовший день» (*The Longest Day*, 1962, реж.: К. Аннакін, Е. Мартон, Б. Вікі), «Битва за виступ» (*Battle of the Bulge*, 1965, реж. К. Аннакін), «Міст біля Ремаґена» (*The Bridge at Remagen*, 1968, реж. Дж. Ґіллермін), «Битва за Британію» (*Battle of Britain*, 1969, реж. Г. Гамілтон), «Міст занадто далеко» (*A Bridge Too Far*, 1977, реж. Р. Аттенборо).

Американці не пасли задніх, як і їхні англійські колеги, створюючи великі «вистави» про різні періоди Другої світової війни: «Тора! Тора! Тора!» (*Tora! Tora! Tora!*, 1969, реж.: Р. Флейшер, К. Фукасаку), «Паттон» (*Patton*, 1970, реж. Ф. Шеффнера), «Мідвей» (*Midway*, 1976, реж. Дж. Смайт), «Мак-Артур» (*MacArthur*, 1977, реж. Дж. Сарджент) (в останньому фільмі відомий американський генерал бере участь в боях у Кореї).

Не залишилися осторонь епічного відображення воєнних подій і кінематографісти інших країн: «Чи горить Париж?» (*Paris brûle-t-il?*, 1966, Франція, реж.



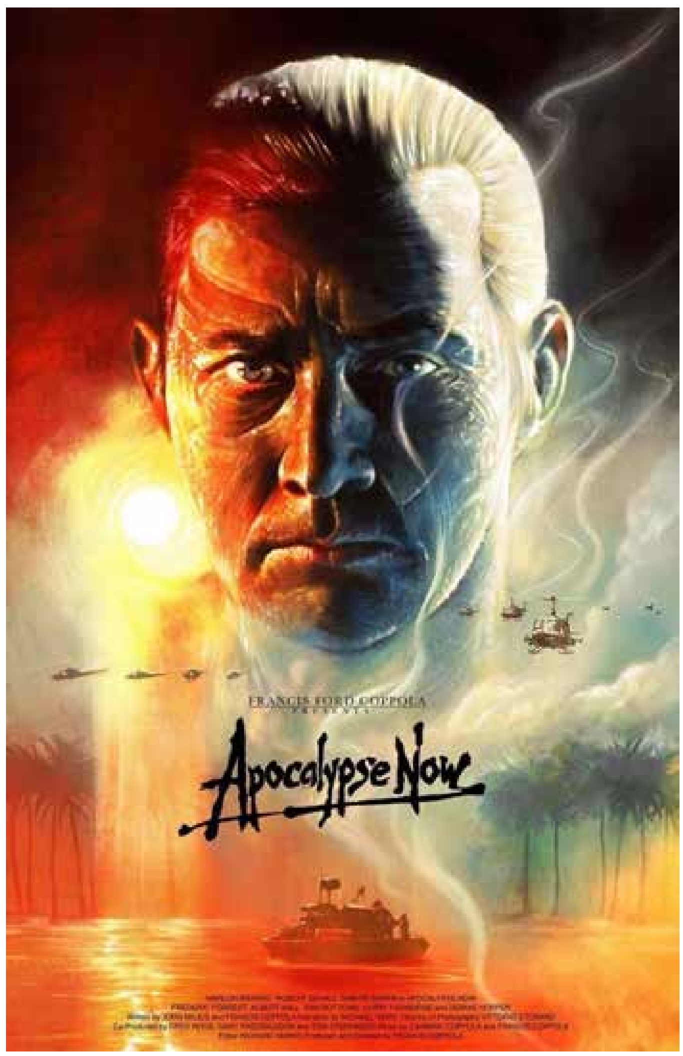
Міст через річку Квай, 1957

Р. Клеман), «Підводний човен» (*Das Boot*, 1981, Німеччина, реж. В. Петерсен), «Сталінград» (*Stalingrad*, 1992, Німеччина, реж. Й. Вільсмаєр), зокрема й соціалістичних країн «Битва на Неретві» (*Битка на Неретви*, 1969, Югославія, реж. В. Булаїч), «Сутьєска» (*Sutjeska*, 1973, Югославія, реж. С. Деліч).

Під кінець 1970-х років мода на масштабні стрічки про Другу світову війну почала минати, власне кажучи, тема була майже вичерпана. Тоді грандіозну сагу про іншу, в'єтнамську битву «Апокаліпсис сьогодні» зняв Френсіс Форд Коппола (*Apocalypse Now*, 1979). Мабуть, унаслідок різкого здорожчання виробництва фільмів, а також через особливий інтерес до конкретних особистостей, невеликого підрозділу, що бере участь у боях, у 1980-ті роки американці не ставили воєнні епопеї про В'єтнам. До речі, іншим країнам у цей період із масштабними картинами про війну також не дуже таланило (крім уже згадуваного «Підводного човна», можна назвати тільки «Галліполі» (*Gallipoli*, 1981) австралійського режисера Пітера Віра про Першу світову війну.

Незмінний успіх протягом десятиліть мають стрічки з другої підгрупи «воєнного фільму». Картини захопливо, хоча й без залучення багатотисячних масовок і великого арсеналу техніки, показують локальні операції, зухвалі напади невеликих загонів, різні диверсії, замахи тощо. Протягом 1960–1970-х років було знято багато таких картин про Другу світову війну. Одним із перших був фільм «Гармати Навароне» (*The Guns of Navarone*, 1961) Джея Лі Томпсона. До слова, стрічку через 17 років невдало продовжив Гая Гамільтон картиною «Загін 10 із Навароне» (*Force 10 From Navarone*). Після кількох стрічок, з-поміж яких варто виділити «Герої Телемарка» (*The Heroes of Telemark*, 1965) Ентіні Манна, «Експрес фон Раяна» (*Von Ryan's Express*, 1965) Марка Робсона, «Тобрук» (*Tobruk*, 1967) Артура Гіллера, з'явився майстерно зроблений бойовик Роберта Олдріча «Брудна дюжина» (*The Dirty Dozen*, 1967) про підготовку загону до засилання в німецький тил та підриву замку, де був розміщений штаб фашистів.

Картина спричинилася до великої кількості наслідувань: «Охорона замку» (*Castle Keep*, 1968) Сідні Поллака, «Там, де гніздяться орли» (*Where Eagles Dare*, 1968) і «Герої Келлі» (*Kelly's Heroes*, 1970) Браяна Дж. Гаттона, «Бригада диявола» (*The Devil's Brigade*, 1968) Ендрю В. Маклаґлена — пізніше він зробив другу, більш легковажну серію «Залізного хреста» (*Steiner — Das*



Апокаліпсис сьогодні, 1979

eiserne Kreuz, 2, 1978) і фільм «Морські вовки» (The Sea Wolves, 1980) — «Орел приземлився» (*The Eagle Has Landed*, 1976) Джона Стерджеса, «Операція “Світанок”» (*Operation “Daybreak”*, 1976) Льюїса Гілберта.

Водночас найбільший успіх все-таки мали реалістичні (часом натуралістичні), гіркі, викривальницькі (якщо не всієї правди, то точно її значної частини), гострокритичні драми про війну у В’єтнамі. Провідні позиції зайняла стрічка «Мисливець на оленів» (*The Deer Hunter*, 1978) Макла Чіміно про зламані долі американських хлопців, відправлених у «пекло на Землі». «Нова хвиля» відображення цієї теми захлеснула американське кіно в середині 1980-х років. Безпосередні учасники війни у В’єтнамі відкривали «окопну правду», розказуючи про події з погляду звичайного солдата, переважно новобранця — «Взвод» (*Platoon*, 1986) Олівера Стоуна. Майстри видовищного кіно, орієнтовані на філософське осмислення подій, продовжили лінію Чіміно і Копполи. Режисер Стенлі Кубрик зняв чергову притчу про дегуманізацію «Суцільнометалева оболонка» (*Full Metal Jacket*, 1987). Брайан Де Пальма здивував багатьох прихильників безжальною картиною «Військові втрати» (*Casualties of War*, 1989), заснованою на реальному факті зґвалтування в’єтнамської дівчини взводом американських солдатів. У жорстокій, схожій, але більш відчуженій манері поставлений фільм «Висота “Гамбургер”» (Hamburger Hill, 1987) Джона Ірвіна.



Мідвей, 2019

Деякі фільми: «Врятувати рядового Раяна» (*Saving Private Ryan*, 1998, реж. С. Спілберґ), «Тонка червона лінія» (*The Thin Red Line*, 1998, реж. Т. Малік), «Безславні виродки» (*Inglourious Basterds*, 2009, реж.: К. Тарантіно, Е. Рот), «Мідвей» (*Midway*, 2019, реж. Р. Еммеріх).

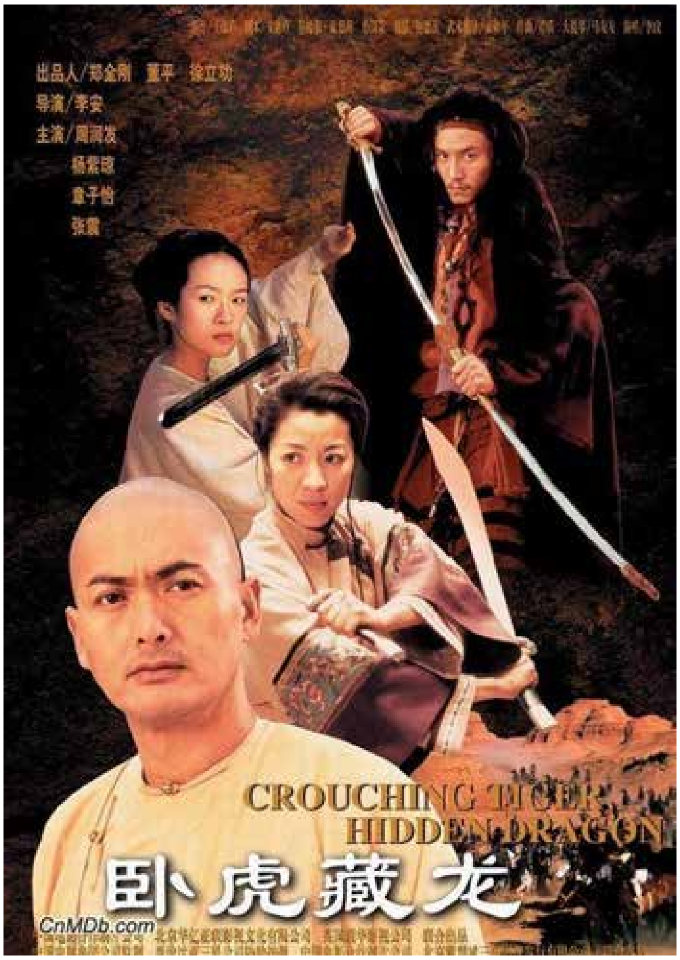
ВТІКАЮЧЕ ВИРОБНИЦТВО [*англ*. Runaway Production] — фільми, що виробляють поза Голлівудом для економії коштів на виробництві. Деякі компанії надають перевагу для зйомок фільмів (частково чи повністю) невеликим американським містам (наприклад, Пітсбургу) або Європі. Перший приклад такого типу продукції — фільм «Від ясел до хреста» (*From the Manger to the Cross*, реж. С. Олкотт), випущений 1912 року.

Див. *Кеш-ребейт*.

ВТОРИННІ РИНКИ — можливість отримувати додаткові доходи від розповсюдження кінокартини після кінопрокату (основного ринку), що передбачає телебачення, тиражування на відеокасетах, CD-ROMах, новелізацію (книжкове видання сюжету), використання сюжетів у коміксах, комп’ютерних іграх, рекламі, друк атрибутики та зображення персонажів на побутовій продукції (майках, ручках тощо).

ВУЛИЧНЕ КІНО. Одночасно з бумом американського інді- та квір-кіно на початку 1990-х з’явився надзвичайно важливий жанр фільмів про вуличне життя молоді. Вуличне кіно постало на базі нової хвилі американського інді та блексплотейшену — напряму, що виводив на перше місце героїв із етнічних меншин. Основною темою вуличного кіно стала культура міських банд і дрібних злочинців: фільми розповідали про молодих людей, які виросли в гетто і ступили на стежку криміналу. Якщо вуличне кіно й заслуговує на зіставлення із блексплотейшеном, то винятково тому, що обидва жанри вивчають життя американських етнічних спільнот, переважно афроамериканської, в аспекті музики, криміналу, расизму й соціальної нерівності. Разом із тим, за винятком «Нью-Джек-Сіті» (New Jack City, 1991) Маріо Ван Піблза, яскравий стиль і надмірність якого нагадують про фільми минулого, стилістична суміжність жанрів мінімальна.

«Роби як треба» (*Do the Right Thing*, 1989) Спайка Лі означив період відродження фільмів, знятих афро- і латиноамериканськими режисерами. Далі темою вуличного кіно ставала культура міських банд; фільми показували, як руйнувалися людські життя через відсутність соціальних гарантій і підтримки, а отже, молодим людям залишалося тільки одне — приєднуватися до банд. Найпомітнішим фільмом жанру є «Хлопці з вулиці» (*Boyz N The Hood*, 1991) Джона Сінґлтона; потім вийшли більш жорсткі «Авторитет» (*Juice*, 1992) Ернеста Дікерсона і «Загроза для суспільства» (*Menace*



Тигр підкрадається, дракон ховається, 2000

II Society, 1993) Альберта та Аллена Ґ'юзів, а також пародії, зокрема «СіБі 4: Реп за ґратами» (*CB4*, 1993) Тамри Девіс. У фільмах цього жанру обов'язково звучить гіп-гоп, а ролі нерідко виконують репери.

У «Хлопцях з вулиці» Джона Сінґлтона відверто показане життя лос-анджелеського Південного Централу. Фільм, дія якого відбувається в середині 1980-х і в ранні 1990-ті, створює приголомшливо точну картину життя молодих афроамериканців, котрі борються зі стереотипами, упередженнями поліції і пастками бандитської культури. У фільмі набагато менше сцен насильства, ніж у наступних вуличних драмах, але він залишився ключовим для свого часу, передбачивши заворушення на вулицях Лос-Анджелеса 1992 року.

Інші фільми: «Місто Бога» (*City of God*, 2002), «Хулігани» (*Hooligans*, 2005), «Шпана» (*Kidulthood*, 2006), «Голос вулиць» (*Straight Outta Compton*, 2015), «Влада в нічному місті. Книга третя: Юність Кенена» (*Power Book III: Raising Kanan*, 2021–2023).

ВУЛИЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ*. Street Film] — термін, запроваджений американськими кінознавцями. Специфічний жанр фільму, розроблений у Німеччині в 1920-ті роки, щоб вивчати та пояснювати знеособлення дегуманізму й наслідків урбанізації.

Див. *Експресіонізм*.

ВУЦІЯ [*китайськ*. 武侠; Wuxia] — китайський літературний жанр, аналог європейського лицарського роману. Герої вуції літають, ходять по воді та стінах, погойдуються на листях бамбука, притягують речі поглядом, блискавично переміщуються в просторі, проникають у думки суперника і творять інші різні дива. Вони — самотні мандрівні воїни. Вони літають за допомогою таємних даоських знань, довгих років медитації та подвижництва. Бойові мистецтва для вуції — не просто спосіб самооборони, а шлях до просвітлення. Середній обсяг романів у жанрі вуції — 1000–1500 сторінок. Героїв — десятки й сотні. У гонконзькому кіно вуція з'явився наприкінці 1960-х. Найдорожчим фільмом у жанрі вуції став «Тигр підкрадається, дракон ховається» (*Wo hu cang long*, 2000, реж. Е. Лі), «Герой» (*Ying xiong*, 2003, реж. Ч. Імоу), «Будинок літаючих кинджалів» (*House of Flying Daggers*, 2004, реж. Ч. Імоу).

Див. *Нове гонконзьке кіно*.

ГАММЕРІВСЬКІ ЖАХИ [*англ.* Hammer Studios]. Компанія «Гаммер» посідає визначне місце у світі кінематографічних жахів. Ця маленька кінокомпанія здобула міцну репутацію в цьому жанрі, розпочавши в середині 1950-х років виготовлення римейків класичних фільмів жахів. «Гаммер» (*Hammer Film Productions*) заново переповів історії Дракули, Франкенштейна, Мумії, перевертнів і Привида Опери, надавши їм особливо



Доктор Джекілл та сестра Гайд, 1971



Дракула, 1958

зловісного забарвлення. Картини знімали за прискореним графіком і з невеликими витратами. Утім, це не завадило стрічкам здобути всесвітню популярність і перетворити таких акторів, як Пітер Кушинг і Крістофер Лі, на зірок першої величини.

Щоб зробити жахи ще жахливішими, «Гаммер» використовував крупні плани під час зйомки найстрашніших сцен. Можна бачити, як монстр Франкенштейн розчиняється у ванні з кислотою, можна спостерігати за тим, як граф Дракула встромив свої ікла в оголену шию, як наливаються кров'ю його очі під час жахливої трапези. Можна детально роздивитися нутрощі чергової жертви перевертня, що виблискують у сріблястому місячному світлі.

Такі геммерівські фільми, як «Прокляття Франкенштейна» (*The Curse of Frankenstein*, 1955, реж. Т. Фішер) і «Дракула» (*Dracula*, 1958, реж. Т. Фішер), загалом дотримувалися знайомої сюжетної лінії. Однак у пізніших стрічках, наприклад, у картині «Доктор Джекілл і сестра Гайд» (*Dr. Jekyll And Sister Hyde*, 1971, реж. Р. В. Бейкер), застосовували оригінальніше рішення: цього разу доктор, випиваючи свій чудовий напій, перетворювався на жінку.

Утім, творці таких «підліткових кошмарів» часто приділяли значно більше уваги кривавим спецефектам і страхітливому гриму, ніж сюжетній інтризі. Після фільму «П'ятниця, 13-те» (Friday the 13th, 1980) у сфері кіно-жахів почали домінувати дешеві картини (так званий треш), багато з яких випускали одразу на відеокасетах.

На початку 1980-х років спалахнула бурхлива дискусія про вплив таких картин, як, наприклад, фільм Абеля Феррари «Вбивця з електродрилем» (*The Driller Killer*, 1979) на психіку юного глядача.

ГАНГСТЕРСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Gangster — «гангстер», «бандит»]. Розквіт гангстерського жанру припав на кінець 1920-х — початок 1930-х років. Американське кіно віддзеркалило зростання організованої злочинності, виникнення гангстерських синдикатів і різних мафій в епоху «сухого закону» і період Великої депресії. Поява звуку радикально змінила гангстерське кіно. Брязкіт автоматних черг, крики випадкових свідків і скрегіт шин автомобіля, що зривається з місця, разом із крутими діалогами зробили дію загалом набагато більш захопливою і динамічною. Прототипами екранних громил класичних гангстерських фільмів



Глухий кут, 1937



Хрещений батько, 1972

1930–1933 років часто були реальні гангстери, які діяли в американських містах. Багато сюжетів таких ігрових стрічок були ґрунтовані на кримінальній хроніці, що публікували газети.

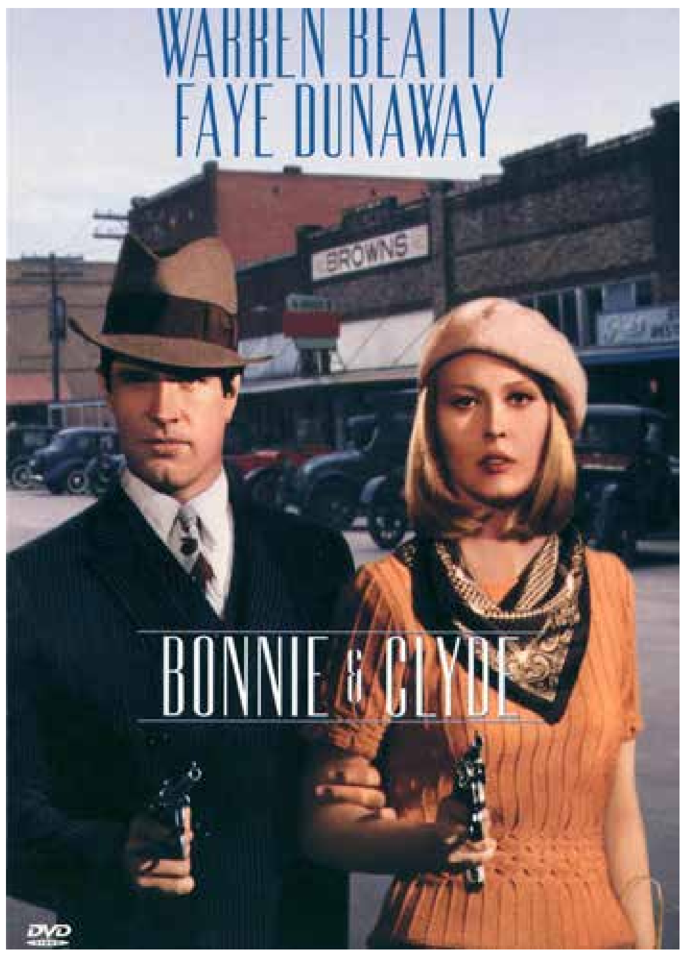
У таких картинах, як «Маленький Цезар» (*Little Caesar*, 1930) Мервіна Лероя, «Ворог суспільства» (*The Public Enemy*, 1931) Вільяма Веллмана і «Обличчя зі шрамом» (*Scarface*, 1932) Говарда Гокса, велике місто поставало як міські хащі, де небезпека чатує людину на кожному розі. Щоб посилити відчуття постійної загрози, більша частина дії розгортається вночі. Неонові вогники, відбиваючись у мокрих від дощу тротуарах, надавали місту холодного і ворожого вигляду. Настільки похмурий антураж мав на меті пояснити глядачеві, що штовхнуло людину на злочинний шлях, і як наслідок — симпатії публіки були на боці гангстера. До того ж грали лиходіїв зірки першої величини — Джеймс Кеґні, Едвард Дж. Робінсон і Гамфрі Боґарт, — що забезпечувало цим фільмам касовий успіх. Оскільки наприкінці стрічки їхні персонажі здебільшого гинули під зливою куль, ці актори набули репутації трагічних героїв.

Імена «ворогів суспільства № 1» Аль Капоне і Джона Діллінджера, ватажків найвідоміших злочинних організацій, стали ще популярнішими, ніж оспівані у вестернах образи бандитів-одинаків. У картинах «Маленький Цезар», «Ворог суспільства» і «Обличчя зі шрамом», що стали класикою гангстерських фільмів, герої-злочинці мали інші прізвища, але глядачі вгадували в утілених образах елементи біографій Капоне і Діллінджера.

Кінематографісти не оминули увагою й інших реальних гангстерів, які грабували банки, наприклад, Бонні Паркер і Клайда Берроу — «Живеш лише раз» (*You Only Live Once*, 1937) Фріца Ланга.

Однак доба «біографічних» гангстерських стрічок, у яких бандити поставатимуть під справжніми прізвищами чи прізвиськами, настане лише після війни. Тоді з'являться «Діллінджер» (*Dillinger*, 1945) Макса Носсека, «Малюк Нельсон» (*Baby Face Nelson*, 1957) Дона Сіґала, «Кулеметник Келлі» (*Machine-Gun Kelly*, 1958) Роджера Кормена. Завдяки зусиллям Кормена тема гангстеризму та історії життя окремих представників злочинного бізнесу продовжували жити на екрані й згодом — у стрічках «Різанина на день святого Валентина» (*St. Valentine's Day Massacre*, 1967) про відому розправу Аль Капоне над конкурентними угрупованнями, «Кривава мама» (Bloody Mama, 1970) про матусю Баркер та її чотирьох синів, які тероризували американців у роки депресії. Учні Кормена, який залишив режисерську діяльність, продовжили справу свого вчителя, створивши нові розповіді про незабутніх героїв: «Діллінджер» (*Dillinger*, 1973) Джона Міліуса, «Капоне» (*Capone*, 1975) Стіва Карвера.

Водночас перевершив усіх саме найкращий вихованець «школи Кормена» — Ф. Ф. Коппола, який увійшов в історію не тільки американського, а й світового кіно, знявши три частини «Хрещеного батька» (*The Godfather*, 1972, 1974, 1990) — епічної гангстерської «сімейної саги». Між іншим, Аль Пачіно, італоамериканцеві за походженням, чудовому виконавцю ролі Майкла Корлеоне в «Хрещеному батьку», випало зіграти великого сучасного мафіозі, кубинського емігранта в Маямі, у фільмі «Обличчя зі шрамом» (*Scarface*, 1983). Режисер фільму Брайан Де Пальма (також американець італійського походження) зітнувся у творчому



Бонні і Клайд, 1967

змаганні не тільки з Френсісом Фордом Копполою, а й із уже згадуваною картиною 1932 року під тією самою назвою. Не «опанувавши» епічного дихання упродовж усього тригодинного фільму, знаний раніше як «відданий спадкоємець Гічкока», Брайанові Де Пальмі лише з другої спроби вдалось узяти реванш, однак в іншій гангстерській сазі — «Недоторканні» (*The Untouchables*, 1987), у який режисер подав історичний портрет «епохи Аль Капоне». Роль знаменитого гангстера виконав іще один американець італійського походження — Роберт Де Ніро, який знявся в «Хрещеному батькові 2» як молодий Віто Корлеоне. Крім того, Р. Де Ніро блискуче зіграв бандита на прізвисько «Локшина» в гангстерському епосі «Одного разу в Америці» (*Once Upon a Time in America*, 1983) італійського режисера Серджіо Леоне.

Крім епічної тенденції, витоки якої сягають етапного твору «Хрещений батько» (*The Godfather*, 1972), американських кінематографістів у середині 1960-х років захопила антиміфотворча, антигангстерська ідея, яка вперше знайшла втілення в ключовому фільмі «Бонні і Клайд» (*Bonnie and Clyde*, 1967) Артура Пенна. Історія грабіжників 1930-х років натякала на зростання бунтарських настроїв молоді в Америці 1960-х. Романтизація бунтарів Америки, які стихійно протестують проти злочинних інститутів влади і підкорення особистості, була типовою для тогочасного кінематографа, коли панувала наївна вірила в те, що бунт «блудних синів» принесе результати, які докорінно змінять дійсність, одразу. Талановита стрічка А. Пенна про знедолених людей згодом зазнала тверезої переоцінки у фільмах «Спустошені землі» (*Badlands*, 1973) Теренса Маліка і «Злодії, як ми» (*Thieves Like Us*, 1974) Роберта Альтмана. У цих фільмах герої-бандити були позбавлені будь-якого легендарного ореолу, але водночас ретельно і вражаюче розкрита людська драма, метафорично відтворене середовище існування — як проєкція внутрішнього стану персонажів, «перпендикулярно» до жанру гангстерського фільму показана наближена до реальності сучасної Америки історія життя вигнанців суспільства.

Приклади фільмів: «Глухий кут» (*Dead End*, 1937, реж. В. Вайлер), «Ангели з брудними обличчями» (*Angels with Dirty Faces*, 1938, реж. М. Кертіс), «Бурхливі двадцяті роки» («Доля солдата в Америці», *The Roaring Twenties*, 1939, реж. Р. Волш), «Біла спека» (*White Heat,* 1949, реж. Р. Волш), «Аль Капоне» (*Al Capone*, 1958, реж. Р. Вілсон), «Багсі» (*Bugsy*, 1991, реж. Б. Левінсон), «Кримінальне чтиво» (*Pulp Fiction*, 1994, реж. К. Тарантіно), «Недоторканні» (*A Gang Story*, 2011, реж. О. Маршаль), «Ірландець» (*The Irishman*, 2019, реж. М. Скорсезе).

ГЕЙКІНО [*англ.* Gay Film] — фільми про гомосексуалістів, вироблені як гомосексуалістами, так і режисерами-гетерсексуалами. Напрям гейкіно, що зображує стиль життя гомосексуального суспільства, набув поширення в 1980-ті роки: «Моя прекрасна пральня» (*My Beautiful Laundrette*, 1985) Стівена Фрірза, «Прощальні погляди» (*Parting Glances*, 1986) Білла Шервуда, «Сентиментальна пісня» (*Torch Song Trilogy*, 1988) Пола Боґарта.

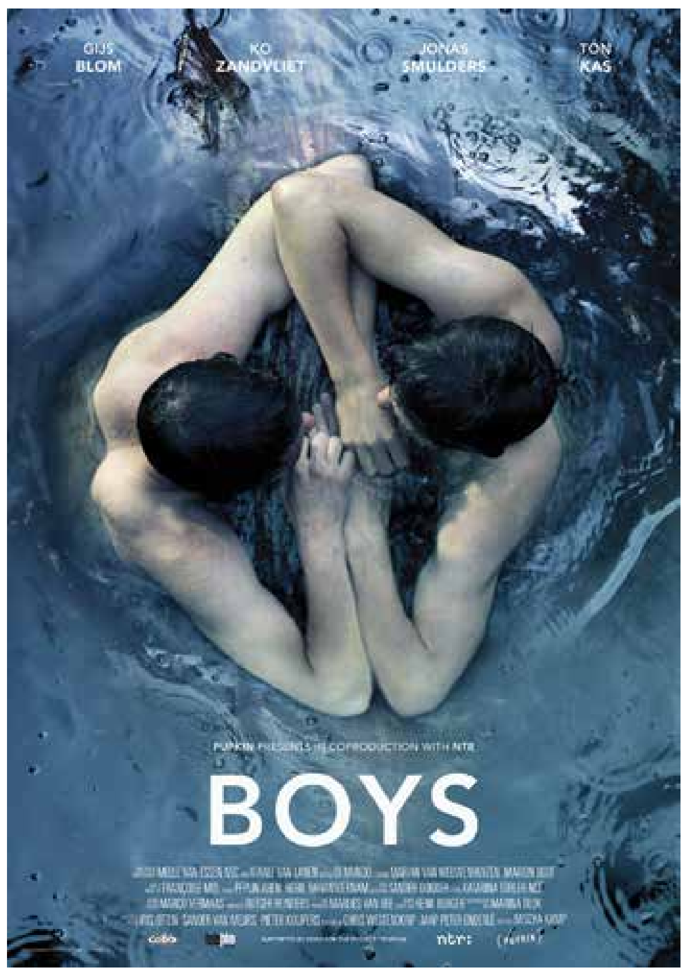
З 1987 року в Берліні проводять щорічну кінопремію лесбійських і гомосексуальних фільмів «Тедді» (*Teddy*).

Інші фільми: «Пішов, але не забутий» (*Gone, But Not Forgotten*, 2003), «Горбата гора» (*Brokeback Mountain*, 2005), «Прихисток» (*Shelter*, 2007), «Вільне падіння» (*Free Fall*, 2013), «Хлопчики» (*Boys*, 2014), «Смерть і життя Джона Ф. Донована» (*The Death and Life of John F. Donovan*, 2018, реж. К. Долан).

Див. *Нове квір-кіно*, *Лесбійські фільми*.



Одного разу в Америці, 1984



Хлопчики, 2014

ГЕНДАЙГЕКІ [*япон.* 現代劇 — «сучасна японська п'єса»] — японські фільми про сучасність, що зображують події з кінця XIX століття. Термін об'єднує безліч жанрів.

ГЕППІ-ЕНД [*англ.* Happy End — «щасливий кінець»] — одне з основних правил голлівудських кіновиробників у 1930-х — 1950-х роках. Так, американський журналіст і кінокритик Бослі Краузер пише у своїй книзі «Левова частка», що відомий продюсер Луїс Маєр обстоював уведення «хеппі-енду» у фільм «Тесс із роду д'Ербервіллів» (*Tess of the d`Urbervilles*, 1924). Дарма режисер Маршалл Нейлан посилався на роман Томаса Гарді, на закономірний розвиток сюжету та образів і, зрештою, просто на здоровий глузд. Глава фірми *МГМ* (*Metro-Goldwyn-Mayer*) був невблаганний. Тоді Нейлан забажав, щоб останнє слово було за глядачем. На одному з попередніх переглядів публіці показали цей фільм із двома кінцівками. Глядачі, природно, віддали перевагу трагічному фіналу. Але Мейєр усе-таки наполіг, щоб у прокат надійшли обидва варіанти тієї самої картини, і власники кінотеатрів мали самі обирати копію з тим чи тим кінцем. Дізнавшись про наругу над його дітищем, Т. Гарді обурився. Але всі його протести фірма залишила без відповіді.

Захоплення щасливими кінцями в голлівудських фільмах справді мали масовий характер. У 1955 році була опублікована низка матеріалів адміністрації Виробничого кодексу, серед яких, зокрема, була таблиця відсоткового співвідношення щасливих і нещасливих кінців голлівудських фільмів за період з 1947 до 1954 року. Цифри свідчили, що щасливий кінець не справа випадку, не каприз того чи іншого продюсера, а продумана політика Голлівуду. Основний її принцип дуже простий: глядач має йти з кінотеатру розм'якшеним і заспокоєним. Для цього підійдуть будь-які засоби. Вульгарна мелодраматичність, використання формули «Хлопець зустрічає дівчину» як основного змісту характерні не тільки для численних голлівудських картин на сучасному матеріалі, а й для фільмів про минуле.

Див. *Ніжний реалізм*.

ГЕРОЇЧНЕ ФЕНТЕЗІ — різновид фантастичних фільмів. Головна відмінність цих фільмів полягає в тому, що дія розгортається у світах, якими керують не технології, а «меч і магія». У фентезі часто фігурують не тільки люди, а й різноманітні міфологічні істоти — ельфи, гноми, дракони, перевертні, люди-кішки, а також боги та демони. В основі героїчної фантазії — подвиг, який учиняє головний герой заради шляхетної мети.

Див. *Фентезі в кіно*.

ГЕРОНТОЛОГІЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Gerontological Film]. У зв'язку зі зростанням середнього віку населення США почали виробляти фільми, що відображають проблеми і ситуації, пов'язані з процесом старіння. Зазвичай такі стрічки викликають співчуття, оскільки



На Золотому озері, 1981

показують самотність, старече слабоумство та інші проблеми, що виникають у літніх людей.

Приклади геронтологічних фільмів: «На Золотому озері» (*On Golden Pond*, 1981) Марка Райделла, «Поїздка в Баунтіфул» (*The Trip to Bountiful*, 1985) Пітера Мастерсона, «Про Шмідта» (*About Schmidt*, 2002) Александра Пейна, «Старим тут не місце» (*No Country for Old Men*, 2007) Ітана та Джоела Коенів, «Робот та Френк» (*Robot & Frank*, 2012) Джейка Шрейєра, «Батько» (*The Father*, 2020, реж. Ф. Зеллер), «Старий» (*The Old Man*, 2022) Джона Воттса.

ГІБРИДНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Hybrid Film] — жанр, що поб'єднує багато жанрів в одній картині. Гібридний фільм не може бути класифікований лише як комедія, жах, бойовик.

Найвідоміші гібридні фільми: «Серце ангела» (*Angel Heart*, 1987) Алана Пракера, «Волл-Стріт» (*Wall Street*, 1987) Олівера Стоуна, «Іствікські відьми» (*The Witches of Eastwick*, 1987) Джорджа Міллера, «Привид» (Ghost, 1990) Джеррі Цукера, «Ванільне небо» (*Vanilla Sky*, 2001, реж. К. Кроу), «Паразити» (*Parasite*, 2019, реж. П. Чжун Хо), «Спогади» (*Reminiscence*, 2021, реж. Л. Джой).

Див. *Поліжанровість*.

ГОЛЛІВУД [*англ.* Hollywood] — центр американської кінематографії, який розташований в одному з районів Лос-Анджелеса, штат Каліфорнія, і в якому історично були зосереджені основні американські кіностудії. У широкому значенні — «фабрика мрій», найбільший у світі постачальник комерційної кінопродукції. Спочатку Голлівуд був селом, що отримало назву від величезного ранчо, розташованого раніше на цьому місці наприкінці XIX століття. Кіновиробництво стартувало в Лос-Анджелесі 1907 року, а безпосередньо в Голлівуді — 1913-го, з вестерну Сесіля Блаунта Де Мілля «Чоловік індіанки» (*The Squaw Man*). До 1920, завдяки стрімкому зростанню великих студій і появи кінозірок, тут знімали близько 800 фільмів на рік, а назва перетворилась на символ розкоші, солодкого життя та ілюзорної магії кіно.

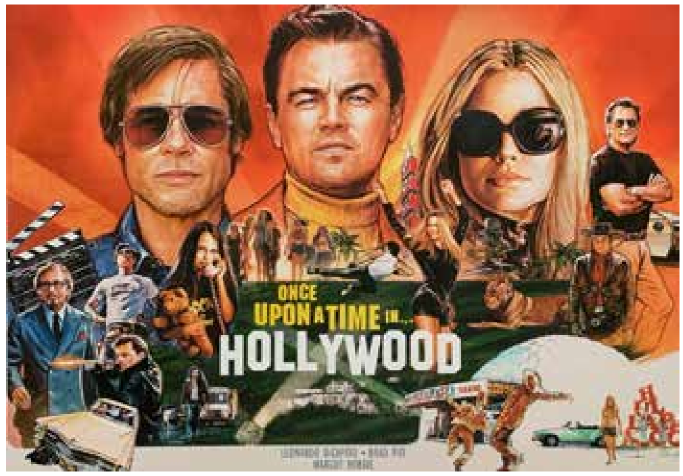
З кінця 1940-х років телебачення ставало дедалі потужнішим конкурентом кіновиробництва, а продюсери та режисери почали віддавати перевагу зйомкам фільмів там, де це обходилося дешевше: на східному узбережжі чи за кордоном. До початку 1960-х років більша частина фільмів була знята незалежними продюсерами, і студійна система занепала. Разом із тим символічний Голлівуд продовжує існувати: він є своєрідним світоглядом, ґрунтованим на штучних законах і орієнтованим на розвагу. Голлівуд не має фізичних кордонів, оскільки сьогодні більшість студій не перебувають на його території, а самі фільми знімають за його межами. Але Голлівуд, як і раніше, залишається синонімом американського кіно.

У 1923 році на видному місці біля вершини пагорба встановили великі 15-метрові літери *Hollywoodland*, останні 4 букви час не пощадив. Поступово навколишні місця перетворились на гігантський музей просто неба, Мекку кінофанів.

Сьогодні визначна пам’ятка Голлівуду — одноіменний з районом бульвар, де розташована Алея Слави (Алея зірок), в асфальт якої вмонтовано понад дві тисячі мармурових зірок з іменами кінокумирів та інших знаменитостей зі світу мистецтва. Тут, навпроти схожого на пагоду уславленого Китайського кінотеатру, уславлені актори залишають на бетонних плитах свої автографи — відбитки рук, ніг, особливо винахідливі зірки, як-от Вуппі Ґолдберг, носів і навіть лап — діснеївське каченя Дональд та вівчарка-кінозірка Рін Тін Тін.



Співаючи під дощем, 1952



Одного разу… в Голлівуді, 2019

Назви прилеглих вулиць, сусідніх районів і навіть пляжів — на слуху в будь-якого кінотелеглядача: бульвар Призахідного сонця (Сансет-бульвар), район Мелроуз, Санта-Моніка, Санта-Барбара, Малібу і, звісно, район Беверлі-Гіллз, у центрі якого був розташований ресторан «Планета Голлівуд» — спільне дітище Шварценеггера, Сталлоне та колишньої пари Брюса Вілліса та Демі Мур. Навіть заклади харчування тут є надбанням кіноісторії, бо їхніми власниками здебільшого є мультимільйонери зі світу кіно. Наприклад, Стівен Спілберґ має ресторан, стилізований під підводний човен, із відповідною назвою «Пірнай!» (*La Dive!*). А для любителів поживи для душі — безліч кіномузеїв і культових місць поклоніння на зразок могили Мерилін Монро.

«Золотий вік» Голлівуду (1930–1945) давно минув, але в Каліфорнії, як і раніше, розташовані офіси найбільших кінотелеорганізацій і особняки, які кінозірки передають одне одному з рук у руки. І хоча американці вже давно знімають фільми по всьому світі, саме тут б’ється серце гігантської кіноімперії, що панує завдяки фінансовій могутності транснаціональних корпорацій світової кіноіндустрії.

Фільми про період становлення Голлівуду: «Нікелодіон» (*Nickelodeon*, 1976) Пітера Богдановича, «Доброго ранку, Вавилоне» (*Good Morning, Babylon*, 1986) Паоло і Вітторіо Тавіані.

Фільми про голлівудську кіносистему: «Співаючи під дощем» (*Singin' in the Rain*, 1952) Стенлі Донена, «Останній магнат» (*The Last Tycoon*, 1976) Еліа Казана, «Пурпурова троянда Каїра» (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) Вуді Аллена, «Гравець» (*The Player*, 1992) Роберта Олтмена, «Ед Вуд» (*Ed Wood*, 1994) Тіма Бертона, «У всій красі» (*Full Frontal*, 2002) Стівена Содерберґа, «Артист» (*The Artist*, 2011) Мішеля

Хазанавічуса, «Світське життя» (*Café Society*, 2016) Вуді Аллена, «Одного разу... в Голлівуді» (*Once Upon a Time in Hollywood*, 2019) Квентіна Тарантіно, «Вавилон» (*Babylon*, 2022) Демієна Шазелла.

ГОНКОНЗЬКА НОВА ХВИЛЯ — див. *Нове гонконзьке кіно*.

ГОРНИЙ ФІЛЬМ [*нім*. Bergfilm; *англ*. Mountain film] — жанр фільмів, що з'явився у Веймарській республіці на початку 1920-х років і набув поширення на початку 1930-х років. Фільми звеличували красу природи та розкривали драматизм зусиль альпіністів, які підкорюють вершини. Гірські фільми були дуже популярні в Німеччині і спричинилися до культу альпінізму серед німецької молоді незадовго до приходу Гітлера до влади. Режисерка Лені Ріфеншталь починала свою кар'єру як акторка і режисерка гірських фільмів.

Найвідоміші гірські фільми: «Пік долі» (*Peak of Fate*, 1924, реж. А. Франк), «Піки долі» (*Peaks of Destiny*, 1923, реж. А. Франк), «Боротьба за Маттергорн» (Struggle for the Matterhorn, 1927, реж. М. Боннар), «Біле пекло Піц-Палю» (*The White Hell of Piz Palu*, 1929, реж. А. Франк), «Лавини» (*Avalanche*, 1930, реж. А. Франк), «Білий екстаз» (*The White Ecstasy*, 1931, реж. А. Франк), «Приречений батальйон» (*The Doomed Battalio*n, 1931, реж.: К. Ґарднер, К. Гартл), «Блакитне світло» (*The Blue Light*, 1932, реж.: Л. Ріфеншталь, Б. Балаш).



Лавини, 1930

ГОРОР [*англ.* Horror] — див. *Фільм жахів*, *Слешер*, *Фолк-горор*.

«ГРУПА ДЗИҐИ ВЕРТОВА» — на початку «нової хвилі» один із найзухваліших її новаторів, Жан-Люк Ґодар, який став ідейним лідером студентської «травневої революції» 1968 року, різко змінює свої концептуальні засади. Він переглядає не тільки стилістику, а й функціональне призначення кінематографа. Більшість стрічок періоду 1970-х, знятих режисером то на 16-міліметрову плівку, то на відео, задумані як варіант політичного агітпропу. Створена Ґодаром кінематографічна «Група Дзиґи Вертова» принципово відкидає навіть натяки на широкі образні узагальнення, віддаючи перевагу формам прямого інтерв'ю, агітплакату тощо: «Правда» (*Pravda*, 1969), «Вітер зі Сходу» (*Le Vent d'est*, 1969), «Володимир і Роза» (*Vladimir et Rosa*, 1970), «Лист Джейн» (*Letter to Jane*, 1972) — усе Жана-Люка Ґодара. Лише на початку 1980-х років режисер повертається до масштабних кінематографічних форм для виходу в широкий прокат.

«ГРУПА ТРИДЦЯТИ» [*фр*. Le Groupe Des Trente] — умовна назва об'єднання французьких кінематографістів, організованого 1953 року для захисту і просування на екран короткометражних фільмів. До кінця 1950-х років до «групи тридцяти» належало близько 150 представників основних кінематографічних професій. У межах групи створювали й експериментальні стрічки естетського плану. Коли на зламі 1950–1960-х років її провідні представники перейшли до створення повнометражних картин, «група тридцяти» майже розпалася.

ҐЕҐ [англ. Gag] — термін, що виник в англійському театрі в середині XIX століття. Ґеґами були фрази, жарти, які актор імпровізував під час виконання ролі. У період німого кіно ґеґами почали називати комічні трюки, які широко використовували в комічних стрічках і які подеколи набували форм вставних епізодів. Бастер Кітон, Гарольд Ллойд, Макс Ліндер та ін. активно застосовували ґеґи, а також самі їх створювали. Чарлз Чаплін по-новому використовував ґеґи, надаючи



їм особливої значущості в німій комічній грі. У звуковому кіно ґеґи використовують і в діалозі, надаючи дії несподіваних, комедійних акцентів.

ҐЕҐМЕН [*англ*. Gagman] — автор комічних ефектів, трюків, дотепів, що допомагає сценаристові та режисеру в роботі над сценарієм і фільмом. Професія ґеґмена набула значного поширення в Голлівуді, де процес створення сценарію поділений на кілька етапів.

ҐЕМБЛІНҐ-ПІКЧЕ [*англ*. Gambling Picture — «кіно про азартних гравців»] — фільми, у яких азартні ігри є основою інтриги, невизначеності та гумору. Зазвичай дія в цих фільмах відбувається в Лас-Вегасі та Лос-Анджелесі. Герої «ґемблінґ-пікче» — азартні гравці (покер, чорний джек, рулетка, пул або якась інша гра), які живуть мрією про великий виграш.



Каліфорнійський покер, 1974

Найвідоміші фільми: «Шкуродер» (*The Hustler*, 1961, реж. Р. Россен), «Каліфорнійський покер» (*California Split*, 1974, реж. Р. Альтман), «Гравець» (*The Gambler*, 1974, реж. К. Райс), «Карти, гроші, два стволи» (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998, реж. Ґ. Річі), «Гравець» (*The Gambler*, 2014, реж. Р. Вайтт), «Нас не доженуть» (*Joueurs*, 2018, реж. М. Мондж).

ҐІНЬЙОЛЬ [*фр*. Guignol] — персонаж Ліонського театру ляльок XVIII століття, назва фільмів, спектаклів і театралізованих вистав, сповнених «жахів», злочинів, страт тощо. Термін був поширений наприкінці 1910-х — на початку 1920-х років.

ҐОТИЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ*. Gothic Film] — піджанр, суміжний із ґотичним романом. Спільними рисами є старі особняки або замки, як налаштування за замовчуванням, а в основі сюжету — таємниця, оповита мороком («Привид опери»).

«ҐРАЙНДГАУС» [*англ*. Grindhouse] — назва спільного фільмового проєкту американських режисерів Квентіна Тарантіно і Роберта Родрігеса. Ґрайндгаус означає кінотеатр, що спеціалізується на показі фільмів категорії «Б», часто під час здвоєних сеансів (квиток на два фільми — за ціною одного). Подібні кінотеатри були популярні в США у 1970-ті роки — в період розквіту так званих експлойтейшн-фільмів, які багато в чому сформували режисерський стиль Тарантіно і Родрігеса. «Ґрайндгаус» містить масу цитат зі стрічок того часу і покликань на них, так само як на власні роботи постановників.

ДАДАЇЗМ [*фр*. Dadaisme, від Dada — «лоша», «дерев'яний коник»; «дитяче белькотання»; нім. Dadaism] — авангардистська літературно-мистецька течія 1916-х — 1922-х років, що постала як структурно мистецька реакція на жахи Першої світової війни. Французькі та німецькі художники, які виїхали в Швейцарію, обрали ім'я «дада», що означає «кінь гобі дитини». У дадаїстичних фільмах ідея ставала віддаленою, а образи та символи з контексту набували виділення. Цим фільмам була властива підкреслена поетика, а не логіка і оповідність.

Серед режисерів, які працювали в цьому напрямі, варто назвати Мея Рея, Рене Клера, Фернана



Привид опери, 1925

Леже, Дадлі Мерфі та Марселя Дюкампа. У 1920-ті роки дадаїзм у Франції злився із сюрреалізмом, у Німеччині — з експресіонізмом.

Див. *Авангард*.

ДЕВЕЛОПМЕНТ [*англ*. Development — «розвиток»] — перші етапи розвитку кінопроєкту, що передбачають розроблення ідеї, доопрацювання сценарію (якщо проєкт розпочинався з розгляду готового сценарію), розкадрування та пошук команди та первинного фінансування. Девелопмент завершується створенням пакета.

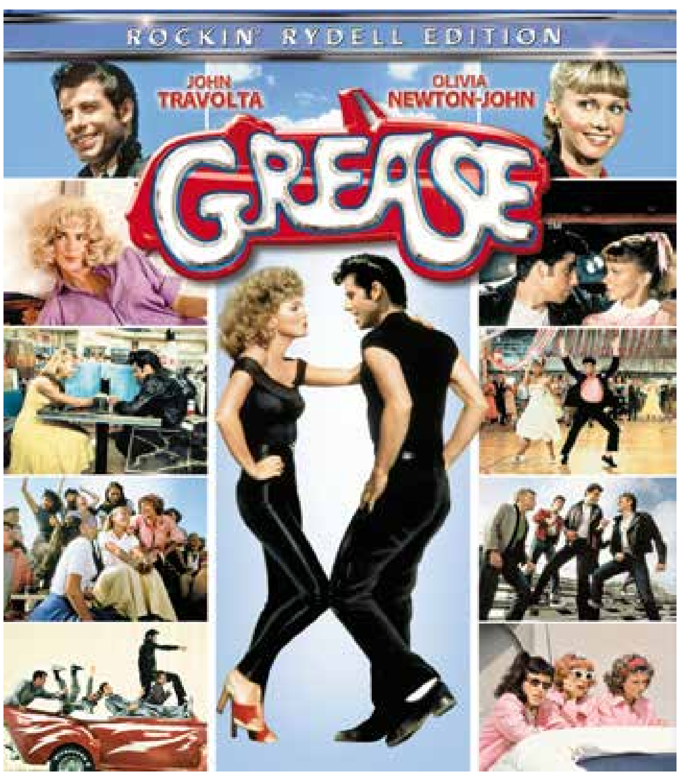
ДЕДРАМАТИЗАЦІЯ [*фр*. Dédramatiser] — термін, що з'явився в мистецтвознавстві наприкінці 1950-х років. Дедраматизація — тенденція, що відкидає сюжет, композиційну будову твору, характери. У фільмах, побудованих за принципом дедраматизації, мотиви розчарування, депресії, відчуття примарності, нереальності життя виражені в хистких, невловимих образах. Підґрунтям дедраматизації є суб'єктивістська філософія, ідеї декадансу.

ДЕНС-ФІЛЬМ [*англ*. Dance Film — «танцювальний фільм»] — фільми, у яких чільне місце займають танці або балет.

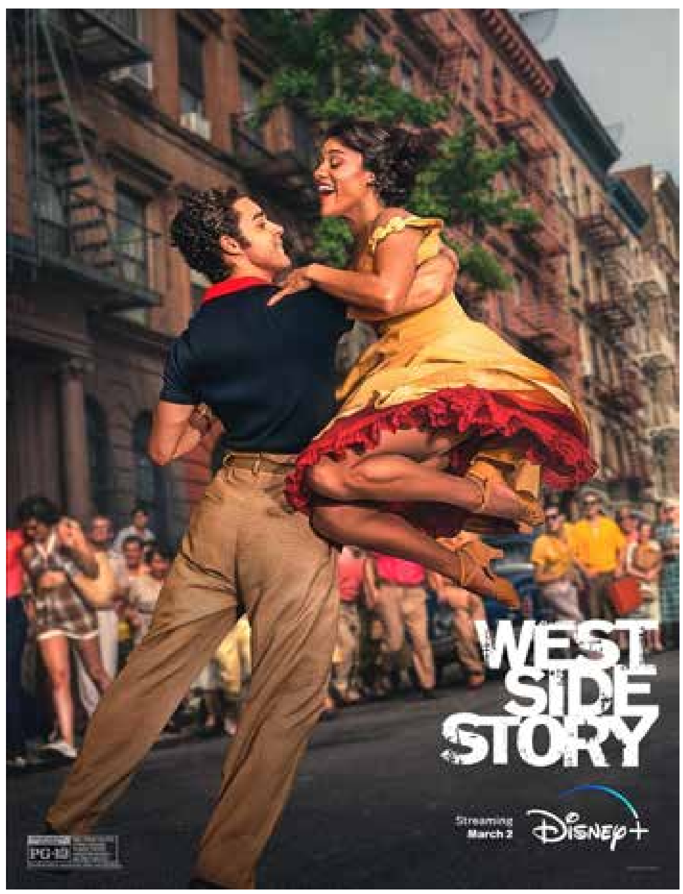
Деякі танцювальні фільми: «Загнаних коней пристрілюють, чи не так?» (*They Shoot Horses, Don't They?* 1969, реж. С. Поллака), «Бріолін» (*Grease*, 1978, реж. Р. Клайзер), «Слава» (*Fame*, 1980, реж. А. Паркер), «Танець-спалах» (*Flashdance*, 1983, реж. Е. Лейн), «Брудні танці» (*Dirty Dancing*, 1987, реж. Е. Ардоліно), «Степ»



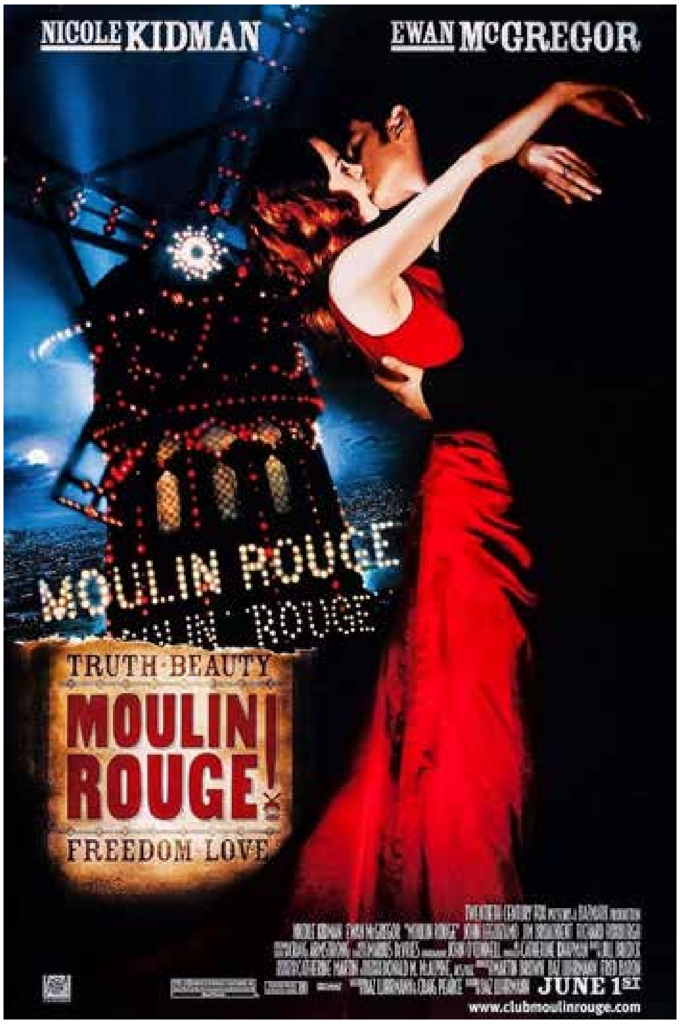
Брудні танці, 1987



Бріолін, 1978



Вестсайдська історія, 2021



Мулен Руж!, 2001

(*Tap*, 1989, реж. Н. Касл), «Авансцена» (*Center Stage*, 2000, реж. Н. Гайтнер), «Мулен Руж!» (*Moulin Rouge!*, 2001, реж. Б. Лурман), «Лапонька» (*Honey*, 2003, реж. Б. Лурман), «Тримай ритм» (*Take the Lead*, 2006, реж. Л. Фрідлендер), «Бурлеск» (*Burlesque*, 2010, реж. С. Ентін), «Крок уперед 1–6» (*Step Up 1–6*, 2006–2019, реж. Е. Флетчер), «Вестсайдська історія» (*West Side Story*, 2021, реж. С. Спілберґ).

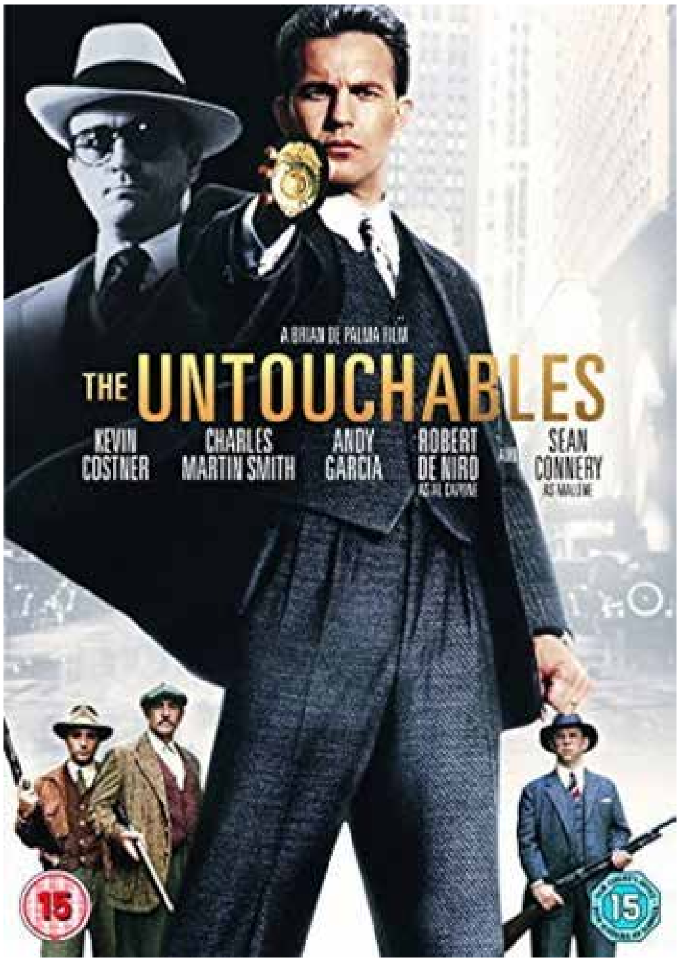
ДЕСЯТА МУЗА — в античній міфології є дев'ять муз (богинь — покровительок різних наук і мистецтв). Під висловом «десята муза» мають на увазі будь-яку галузь мистецтва, яка виникла пізніше за міфи і не ввійшла до канонічного списку: у XVIII столітті так називали критику, у середині XIX століття (в Німеччині) — театр-вар'єте, у наш час — кіно, радіо, телебачення тощо.

ДЕТЕКТИВНИЙ ФІЛЬМ, ДЕТЕКТИВ [*англ.* Detective, від *лат.* Detecteo — «розкриття»]. Сюжет детективного фільму ґрунтований на розслідуванні злочину, переважно вбивства. Більшість кінодетективів є екранізаціями літературних творів. Першим детективом, що з'явився на екрані, був Шерлок Голмс у стрічці «Шерлок Голмс спантеличений» (*Sherlock Holmes Baffled*, 1900, реж. А. Марвін). Жанр, що передбачав складну сюжетну структуру, почав розвиватися по-справжньому лише з появою звуку в кіно. У фільмі «Справа про вбивство канарки» (*The Canary Murder Case*, 1929, реж.: М. Клер, Ф. Таттл) і трьох сиквелах Вільям Павелл грав популярного в Америці детектива Файло Венса. Із 1929 року протягом двох десятиліть вихйшла серія фільмів про детектива-китайця Чарлі Чена. Величезну популярність здобув комедійний детектив «Тонка людина» (*The Thin Man*, 1934, реж. В. С. Ван Дайк) за романом Дешила Гемметта.

У 1939 році Безіл Ретбоун і Річард Грін зіграли відповідно Шерлока Голмса і доктора Вотсона в невдалій картині «Собака Баскервілів» (*The Hound of the Baskervilles*, реж. С. Ленфілд). Водночас 13 продовжень зробили серію дуже популярною. Сценаристи використовували лише окремі мотиви оповідань Артура Конана Дойла, довільно трактуючи тексти; фільми нерідко доповнювали елементами ґотики, яскравими візуальними рішеннями окремих сцен. Більшу частину стрічок серії поставив Рой Вільям Ніл, майстер



Мальтійський сокіл, 1941



Недоторканні, 1987

створення зловісної і таємничої атмосфери, який часто працював до цього в жанрі фільмів жаху. Багато критиків досі вважають Ретбоуна найкращим з екранних Голмсів (загалом цю роль виконували 75 акторів).

На початку 1940-х років у кіно став популярний «крутий» детектив: головний герой такого фільму був цинічним одинаком у світі корупції та насильства, на відміну від класичного детективу з його затишним вигаданим маленьким світом. Гамфрі Боґарт зіграв Сема Спейда, персонажа Дешилла Гемметта, у фільмі «Мальтійський сокіл» (*The Maltese Falcon*, 1941, реж. Дж. Г'юстон) і Філіпа Марлоу, героя романів Реймонда Чандлера, у стрічці «Великий сон» (*The Big Sleep*, 1946, Г. Гокс). Детективний сюжет поступово ставав приводом для постановки соціальних проблем («Перехресний вогонь»/*Crossfire*, 1947, реж. Е. Дмитрик) і набував дедалі більшої жорсткості («Поцілуй мене на смерть»/*Kiss Me Deadly*, 1955, реж. Р. Олдріч). До класичного детективу почали звертатись дедалі рідше, але беззаперечний успіх мали фільми «Свідок обвинувачення» (*Witness for the Prosecution*, 1957, Б. Вайлдера) і «Список Едріана Месенджера» (*The List of Adrian Messenger*; 1963, реж. Дж. Г'юстон). У 1960–1970-ті роки найкращі зразки американської школи «крутого» детективу отримали статус серйозної літератури, що спричинилося до нової хвилі екранізацій. Пол Ньюман зіграв Лу Арчера героя Росса Макдональда (у кіно — Лу Гарпера) у фільмах «Гарпер» (*Harper*, 1966, реж. Д. Смайт) і «Басейн для потопельників» (*The Drowning Pool*, 1975). Роль Марло також удало інтерпретували Дж. Гарнер («Марло»/*Marlowe*, 1969, реж. П. Боґарт) і Роберт Мітчум («Прощавай, моя красуне»/*Farewell, My Lovely*, 1975, реж. Д. Річардс). Серед детективних картин, заснованих на оригінальних сюжетах, виділявся фільм Артура Пенна «Нічні ходи» (*Night Moves*, 1975).

У Великій Британії низка вдалих детективів були зняті в післявоєнний період: «Зелений означає небезпеку» (*Green for Danger*, 1946, реж. С. Джілліат), «Людина жовтня» (*The October Man*, 1947, реж. Р. В. Бейкер). Алек Гіннесс блискуче зіграв персонажа Ґ. К. Честертона, священика-детектива в картині «Отець Браун» (*Father Brown*, 1954, реж. Р. Геймер). Комедійна акторка Маргарет Разерфорд зіграла міс Марпл, героїню Агати Крісті, у серії з чотирьох фільмів, найкращий із яких — «Убивство в готелі "Ґеллоп"» (*Murder at the Gallop*, 1963). Великий успіх мала стрічка «Убивство в Східному експресі» (*Murder on the Orient Express*, 1974, реж. С. Люмет) з Альбертом Фінні в ролі Еркюля Пуаро. Пітер Устінов зіграв Пуаро у фільмі «Смерть на Нілі» (Death on the Nile, 1978, реж. Дж. Ґіллермін) і низці менш удалих продовжень. У 1990-ті роки



Марлоу, 2022



Деякі люблять гарячіше, 1959

цю роль максимально наблизив до літературного оригіналу Девід Суше в серії телефільмів на зразок «Смерть у хмарах» (*Death in the Clouds*, 1993) та ін. До жанру детективу можна зарахувати також зняті за п'єсами Ентоні Шаффера три фільми, що випадають із класифікації: «Сищик» (*Sleuth*, 1972, реж. Дж. Л. Манкевич), «Плетена людина» (*The Wicker Man*, 1973, реж. Н. Лабут) і «Відпущення гріхів» (*Absolution*, 1981, реж. Е. Пейдж).

У Франції в жанрі детективу часто працював Анрі-Жорж Клузо: «Набережна Орфевр» (*Quai des Orfevres*, 1947), «Дияволиці» (*Les diaboliques*, 1954), а пізніше Клод Шаброль: «Жахливе десятиліття» (*La decade prodigieuse*, 1972) тощо. Жан Габен тричі грав інспектора Мегре, героя романів Жоржа Сіменона: «Мегре розставляє пастки» (*Maigret tend un piege*, 1957) тощо. До детективу також зверталися французькі режисери Клод Лелуш («Кіт і миша»/*Le chat et la souris*, 1976), Едуар Ньєрманс («Ангельський пил»/*Poussiere d'ange*, 1987) і навіть Жан-Люк Ґодар («Детектив»/*Detective*, 1985).

Класичні детективи: «Шерлок Голмс перед обличчям смерті» (*Sherlock Holmes Faces Death*, 1943, реж. Р. В. Ніл), «Недоторканні» (*The Untouchables*, 1987, реж. Б. Де Пальма), «Мовчання ягнят» (*The Silence of the Lambs*, 1991, реж. Д. Деммі), «Секрети Лос-Анжелеса» (*L.A. Confidential*, 1997, реж. К. Генсон), «Порок» (*Frailty*, 2001, реж. Б. Пекстон), «Убивство в Східному експресі» (*Murder on the Orient Express*, 2017, реж. К. Брана), «Марлоу» (*Marlowe*, 2022, реж. Н. Джордан), «Дістати ножі: Скляна цибулина» (*Glass Onion: A Knives Out Mystery*, 2022, реж. Р. Джонсон).

Елементи детективу часто наявні у фільмах й інших жанрів, насамперед у трилерах.

Див. *Трилер*, *Полар*, *Кримінальний фільм*, *Якудза-ейга*, *Чорний фільм*.

ДЖАЗОВІ КОМЕДІЇ — американські музичні комедії 1930-х — 1960-х років — синтез комедії та музичних фільмів: «Ті, що співають під дощем» (*Singin' in the Rain*, 1952, реж. Дж. Келлі), «Дехто любить це гарячим» (*Some Like It Hot*, 1959, реж. Б. Вайлдер).

ДЗІДАЙҐЕКІ [*япон.* 時代劇 — «історична драма»] — збірна назва японських фільмів на історичній чи фольклорній основі. Дія «дзідайґекі» головно зосереджена довкола епохи самурайства. Термін об'єднує безліч жанрів, цілий всесвіт фільмів — комедійних і трагічних, багатих постановочних вистав і скромних побутових драм. Різні види жанру тримали першість на екрані залежно від соціальних і політичних запитів часу.

Самурай — постійний персонаж «дзідайґекі», герой цього самобутнього традиційного жанру японського кіно. «Дзідайґекі» занурений в історію, фольклор і літературу країни, він ґрунтований на матеріалі японського середньовіччя і сповнюється виробленими самурайством моральними та етичними нормами. Виявляючи дивовижну живучість, «дзідайґекі» від часів появи японського кіно стабільно входить до його репертуару.

Протягом семи століть, аж до середини XIX століття, головною політичною силою Японії було



13 убивць, 2010



Сінсенгумі, 1969

самурайство. Шлях Самурая до влади пролягав через криваві міжусобиці та нескінченні воєнні сутички. Жорсткість і насилля допомогли не тільки встановити свій самурайський режим, а й зберегти його.

Сталість середньовічного мислення, тяжіння до традиції пояснюють зародження жанру, що оприявнює філософію і відтворює життєвий устрій самурайства. «Дзідайґекі» пройшов довгий і складний шлях, постійно віддзеркалюючи у своїй еволюції соціальні та політичні зрушення в японському суспільстві, зміни в його духовному кліматі.

«Дзідайґекі» поєднував дві протилежні тенденції: героїзація та дегероїзація самурайського стану, — які, проте, існували в японському кінематографі завжди. На частку комерційної продукції припало здебільшого оспівування самурайства, тоді як фільми, що мають викривальний характер, створювали найбільші майстри кіно.

1930-ті — 1940-ві роки — золотий вік жанру «дзідайґекі». Саме в цей час найчастіше екранізували знамениту легенду про вірність — «47 вірних» — квінтесенція самурайської моралі. Найвідоміший фільм — «Сорок сім вірних васалів епохи Ґенроку» (*Genroku Chûshingura*, 1941, реж. К. Мідзогуті). Новий сплеск «дзідайґекі» припадає на кінець 1960-х років. Майже одночасно на екрани вийшли такі суперколоси, як «Останні дні Сьоґуната» (*Shoretsu shinsengumi*, 1957) Дайске Іто, «Свято Ґіон» (*Gion matsuri*, 1968) Тацуя Яматуї, «Червоний леа» (*Akage*, 1969) Кіхаті Окамото, «Сінсенґумі» (*Shinsengumi*, 1969) Тадасі Савадзімі.

Різновид «дзідайґекі», який не сходив з екрана від самого народження кінематографа, — це «кенґекі».

Інші фільми: «Затоічі» (*Zatoichi*, 2003, реж. Т. Кітано), «13 убивць» (*Jusan-nin no shikaku*, 2010, реж. Т. Мііке).

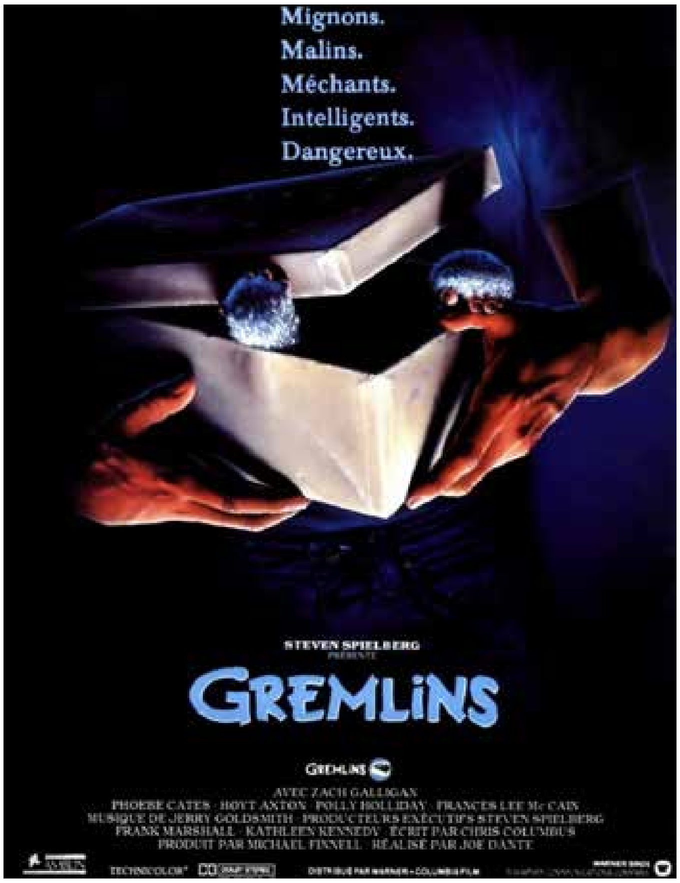
Див. *Кенґекі*.

ДЗЬОСЕЙ-ЕЙҐА [*япон*. 女性 — «жінка»] — японська жіноча п’єса, загальна назва японських «жіночих фільмів», що беруть свій початок із 1920-х років. «Дзьосей-ейґа» має два піджанри: хаха — монострічки про жертовність матері, та цума — монофільми про дружин, зайнятих пошуком власної індивідуальності.

ДИВЕРСИФІКАЦІЯ КІНОІНДУСТРІЇ [*лат*. Diversus — «різний» + Facere — «робити»] — злиття кінокомпаній із банківським і промисловим капіталом з метою більш сталого фінансування кінематографа.

ДИКТОРСЬКИЙ ТЕКСТ [*англ*. Commentary] — вводить глядача в умови дії, подає оцінку подій і характерів, пов’язує між собою окремі епізоди фільму. Уміло поєднаний із дією в кадрі, дикторський текст розширює композиційні можливості викладу сюжету картини. Застосовувати дикторський текст у кіно почали з появою звуку. У практику світового кіно дикторський текст як компонент ігрового фільму активно увійшов наприкінці 1940-х років і поступово завоював осібне місце з-поміж засобів кінематографа. У документальному та науково-популярному кіно дикторський текст виконує важливу функцію осмислення образотворчого матеріалу. Крім «монологічних» форм дикторського тексту (голос автора чи оповідача), у документальному кіно також використовують «діалогічний» коментар, побудований як живе спілкування з героями або розмова кількох співбесідників між собою.

ДИНАМІЧНА КОМПОЗИЦІЯ — одна з форм композиції кадру в кінематографі, оприявнювана підкресленою динамікою зображення на екрані. Динамічна композиція ґрунтована не тільки на зйомці предметів, що рухаються перед камерою, а й на можливості проводити кінозйомку під час руху — з рук, з операторського крана, з літаків, поїздів, автомобілів тощо. Динамічна композиція кінозображення виражена у внутрішньокадровій зміні кінематографічного плану, характеру операторського освітлення. Просторове розміщення речей у кадрі за динамічної композиції безперервно змінюється, що розширює можливості монтажних композицій. Динамічна композиція сприяє достовірності та правдоподібності зображуваних на екрані подій.



Ґремліни, 1984

ДИНА-ФІЛЬМИ [*англ.* Dyna-Movies] — фільми, у яких сюжет замінений на ситуацію, до того ж далекою від реального життя. Режисери цих фільмів у своїй уяві малюють далекий від дійсності світ, що може існувати лише в кіно. Фільми, які вони знімають, правильніше називати дина-фільмами, оскільки вони радше є динамічними, аніж гостросюжетними. Уміло оперуючи різними сенсаціями, режисери змушують глядача здригатися від того, що відбувається на екрані. Сила впливу таких картин полягає в сумі спеціальних ефектів, а їхня ігрова організація вказує на те, що перед нами не більш ніж добре прорахований і ретельно розроблений жарт.

У більшості фільмів перед глядачем в одному кадрі постає окремий образ, здатний викликати певну емоційну реакцію. Що стосується динамічного кінематографа, то йдеться про підвищені вимоги до візуалізації, оскільки очима глядач повинен стежити за кожним сантиметром кадру в очікуванні блискавичного трюку.

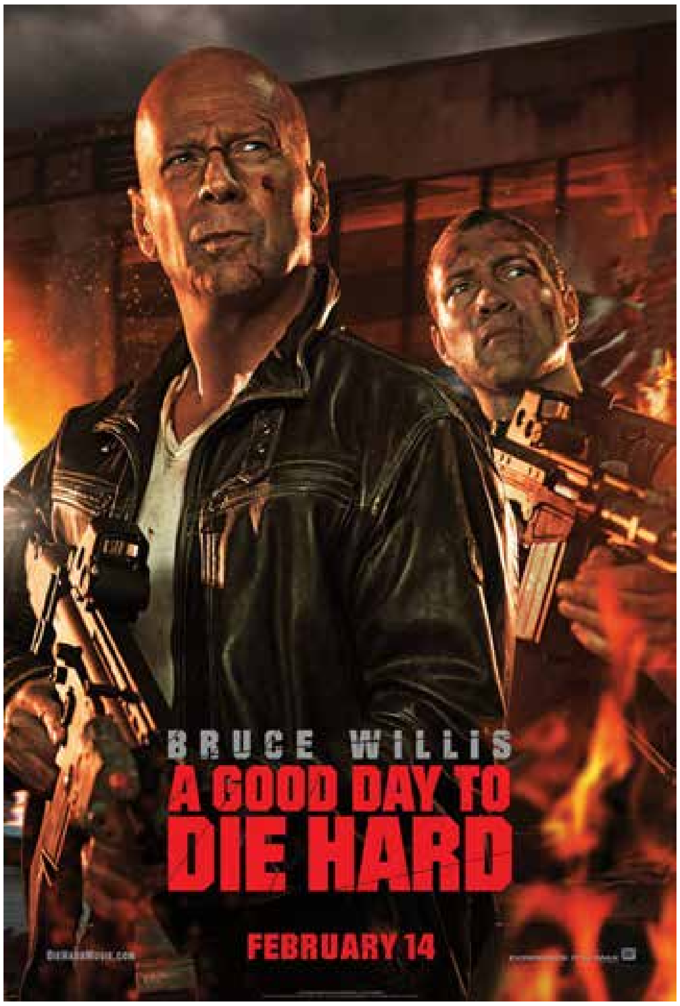
Разом зі своєю високошвидкісною технічною винахідливістю, зовнішнім лоском і здоровим цинізмом дина-фільми становлять ідеальний різновид мистецтва для покоління останніх десятиліть, вихованого на музичному телебаченні. Навіть дорослим, народженим до епохи *MTV*, гра може здатися захопливою не довш ніж на годину, оскільки фільм починає явно втрачати оберти, видихається, коли інші кінострічки зазвичай набирають обертів. Дина-фільм, навпаки, має уповільнити перебіг дії в марних пошуках емоційного підйому. До кінця фільму глядачі напевно відчують утому внаслідок надлишку інформації. Після закінчення фільму починає діяти так званий ефект продовження фільму в уяві глядачів.

Перші дина-фільми з'явилися на початку 1980-х років. До появи таких стрічок доклав руку Стівен Спілберґ і молоді режисери, які знімали своє кіно під пильним наглядом метра. В американському кінознавстві про явище, яке отримало назву дина-фільм, заговорили після появи фільму Джо Данте «Ґремліни» (*Gremlins*, 1984). Кінокритик Леонард Малтін відгукнувся про фільм «Ґремліни-2: Новенька партія» (*Gremlins 2: The New Batch*, 1990) як про стрічку, що «містить насмішку над своїм власним попередником "Ґремліни"».

Інші фільми: «Міцний горішок» (*Die Hard*, 1988, реж. Дж. МакТірнан), «Правдива брехня» (*True Lies*, 1994, реж. Дж. Кемерон), «Куди приводять мрії» (*What Dreams May Come*, 1998, реж. В. Ворд), «Гаряча точка» (*Dou foh sin*, 2007, реж. В. Іп), «Там, де живуть чудовиська» (*Where the Wild Things Are*, 2009, реж. С. Джонс), «Рейд» (*The Raid*, 2011, реж. Г. Еванс), «Месники: Фінал» (*Avengers: Endgame*, 2019, реж. Д. Руссо), «День курка» (*Boss Level*, 2021, реж. Д. Карнаган).



Месники: Фінал, 2019



Міцний горішок. Гарний день, щоб померти, 2013

ДИРЕКТОР ФІЛЬМУ [*англ*. Production Manager] — адміністративно-господарський працівник творчої групи, який очолює виробничу діяльність. Несе відповідальність за витрачання коштів і дотримання термінів постановки фільму або телевізійної програми. За дорученням продюсера може розпоряджатися грошовими та матеріальними коштами знімальної групи, укладати договори з акторами та іншими учасниками виробництва. Розміщує замовлення на виготовлення декорацій, проводить підготовку необхідної матеріальної бази.

ДИСТОПІЯ [*англ*. Dystopia] — див. *Антиутопія*.

ДИСТРИБ'ЮТОР [*англ*. Distributor — «розподільник», «прокатник»] — власник ліцензії на прокат кіновитворів, важлива ланка просування фільмів від виробника (студія) до споживача (кінотеатр, телемережа, відеоринок тощо). Дистриб'ютор займається також рекламою фільму (у визначених частках із власником фільму). Прибуток від прокату дистриб'ютор ділить із кіновиробником на підставі договорів.

ДІАПОЗИТИВ [*грецьк*. Dia — «через» + лат. Positivus — «позитивний»] — позитивне фотографічне зображення на світлочутливому шарі з прозорою підкладкою (склі або плівці) для розглядування на просвіт або проєктування на екран. Виготовляють на одній плівці у вигляді або окремих кадрів, або серії кадрів, об'єднаних спільною темою (у вигляді діафільмів).

ДІАПРОЄКТОР — оптико-механічний прилад для проєктування на екран зображень на прозорій підкладці (діапозитивів, діафільмів тощо).

ДІАФІЛЬМ — розташовані в певній послідовності позитивні фотографічні зображення на кіноплівці, зазвичай об'єднані спільною тематикою.

ДИФУЗІЯ ЖАНРІВ — явище еволюційного перетворення жанрів.

Див. *Поліжанровість*.

ДОГМА [*англ*. Dogma]. 13 березня 1995 року в Копенгагені режисери Ларс фон Трієр і Томас Вінтерберг, протестуючи проти головних цінностей буржуазного суспільства, створили «Догму-95» і склали присягу: «Кленуся відтепер як режисер утримуватися від проявів особистого смаку!» — так вони жбурнули бомбу в найбільшу святиню — свободу особистості.

«Кленуся утримуватися від створення "творів мистецтва", оскільки мить цінніша за вічність. Моя найвища мета — вичавити правду з моїх персонажів і обставин, що супроводжували зйомки» — так «догматики» розправилися зі свободою творчості.

«Кленуся чинити так і не інак, навіть на шкоду гарному смаку та особистим естетичним уявленням» — так вони послали до дідька свободу совісті.

Абсолютом для кінематографістів-догматиків стало зведення абсурдних і наївних правил, дотримуючись яких відтепер потрібно було знімати фільми. Усі десять заповідей Догми без винятку містили забуте в ліберальній Європі слово «заборонено». Отже:

1. Заборонено проводити зйомки в декораціях, приносити з собою реквізит і бутафорію.
2. Заборонено записувати звук окремо від зображення і навпаки. Музику використовувати не варто, за винятком випадків, коли вона сама собою звучить на обраній натурі.
3. Заборонено встановлювати камеру на штатив. Знімати можна тільки з рук.
4. Фільм Догми може бути тільки кольоровим. Догма забороняє використання професійних освітлювальних приладів. Якщо світла недостатньо, оператору Догми дозволено закріпити на камері лише одну лампу.
5. Заборонено знімати фільм на будь-який носій, крім кіноплівки 35 мм.
6. Заборонено слідувати жанровим канонам.
7. Заборонено класти в основу сюжету екшн, показувати зброю і кров.
8. Заборонено розповідати історії, що відбуваються не «тут і зараз».
9. Заборонено використовувати фільтри і комбіновані зйомки, тож навіть титри в Догмі пишуть від руки.

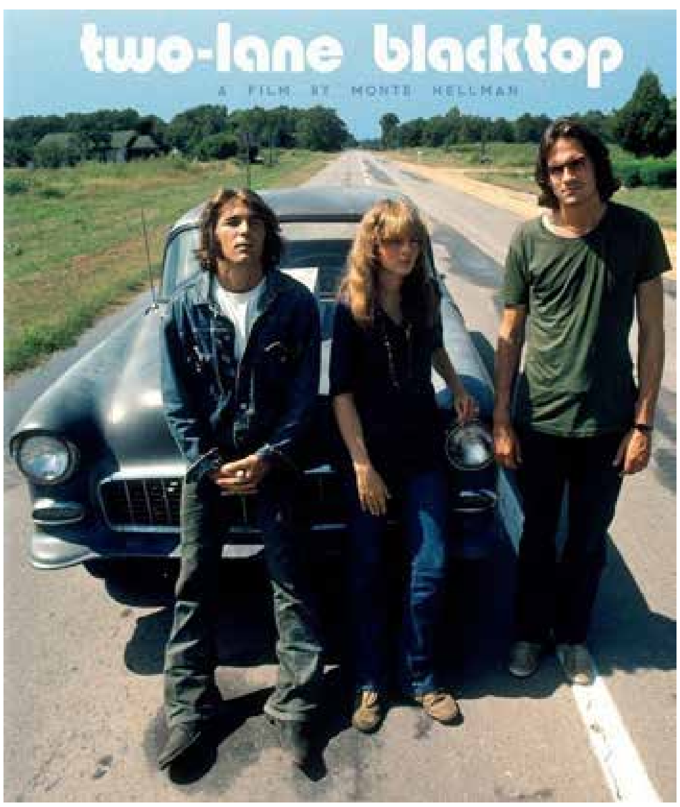
10. Заборонено вказувати ім'я режисера в титрах.

Більшість догматичних заборон спрямована проти технологічної ускладненості сучасного кіновиробництва, що перетворює режисера з художника на техніка.

У маніфесті Догми це сформульовано таким чином: «Кіно замордували красою до напівсмерті і відтоді успішно продовжують мордувати. Напирання технологій сьогодні виводить лакування в ранг Божественного. За допомогою нових технологій будь-хто в будь-який момент може знищити останні сліди правди в смертельних обіймах сенсаційності. Вища мета режисерів-декадентів — обдурювання публіки. Невже це і є предмет нашої гордості? Невже до цього підсумку й підвели нас славетні “сто років кіно”? Навіювати ілюзії за допомогою емоцій? За допомогою особистісного вільного вибору художника — на користь трюкацтва? Результат — збідніння. Ілюзія почуттів, ілюзія любові».

Згідно з «Догмою-95» кіно — це не ілюзія!

Деякі фільми Догми: Догма #1. «Торжество» (*Dogme #1. Festen*, 1998, реж. Т. Вінтерберґ), Догма #2. «Ідіоти» (*Dogme # 2. Idioterne*, 1998, реж. Л. фон Трієр), Догма # 3. «Остання пісня Міфуне» (*Dogme #3. Mifunes sidste sang*, 1999, реж. С. Краг-Якобсен), Догма #4. «Джулієн, хлопчик-віслюк» (*Dogme #4. Julien Donkey-Boy*, 1999, реж. Г. Корін), Догма #5. «Король живий» (*Dogme #5. King Is Alive*, 2001, реж. К. Леврінґ), Догма #34. «У твоїх руках» (*Dogme #34. Forbrydelser*, 2004, реж. А. Олесен) та ін. На сьогодні знято понад сорок фільмів.



Двосмугове шосе, 1971

ДОКУДРАМА [*англ.* Docudrama] — фільми цього жанру показують із певною ідеалізацією реальних людей і події, які відбувалися в житті. Часто люди, дотичні до фактичних подій фільму, виступають як консультанти для більш точного висвітлення подій.

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Documentary — «фільм із дикторським коментарем»; «докумет»] — різновид кіномистецтва, матеріалом якого є зйомки справжніх подій та осіб. Перші документальні зйомки провели брати Люм’єри 1895 року (Франція). Майстри цього кіномистецтва нерідко вдавалися до філософського узагальнення у своїх творах: Роберт Флаерті (США), Йорінс Івенс (Голландія), Джон Ґрірсон (Велика Британія). В історію кіномистецтва увійшов 20-серійний фільм «Невідома війна» (*The Unknown War*, США, 1979, колектив авторів).

Див. *Монтажний фільм*.

ДОЛБІ-СИСТЕМ [*англ.* Dolby System] — названа за ім'ям винахідника-інженера система високоякісного стереозвукового супроводу фільму. Уперше була використана 1965 року.

ДОРОЖНЄ КІНО, РОУД-МУВІ [*англ.* Road Movie] — фільми, сюжет яких ґрунтований на автомобільних перегонах та мандрами на машині: «Ванда» (*Wanda*, 1970, реж. Б. Лоден), «Брудна Мері, Божевільний Гаррі» (*Dirty Mary Crazy Harry*, 1974, реж. Дж. Гаф), «Літо в пошуках “Корвета”» (*Corvette Summer*, 1978), «Перегони “Гарматне ядро”» (*Cannonball Run*, 1980, реж. Г. Нідгем), «Тельма і Луїза» (*Thelma & Louise*, 1991, реж. Р. Скотт), «Перехрестя» (*Crossroads*, 1986, реж. В. Гілл).

У роуд-муві подорож сама собою, фізична чи психологічна, набагато важливіша за кінцеву мету. Тематика таких фільмів різна, але здебільшого вони присвячені двом різновидам пересування: пошуку чи переслідуванню. Фільми про переслідування вирізняє швидший темп з огляду на динаміку взаємин героїв. Часто в них є елементи нуару або трилеру, як в «Об’їзді» (*Detour*, 1945) Едгара Ульмера або «Вони живуть ночами» (*They Live by Night*, 1948) Ніколаса Рея, а також у фільмах про серійних убивць, як-от «Каліфорнія» (*Kalifornia*,



Перехрестя, 1986



І твою маму теж, 2001

1993) Домініка Сени чи «Попутник» (*The Hitcher*, 1986) Роберта Гармона. Фільми про пошук, як-от «Двосмугове шосе» (*Two-Lane Blacktop*, 1971) Монте Гелмана, «І твою маму теж» (*Y tu mamá también*, 2001) Альфонсо Куарона або «Зламані квіти» (*Broken Flowers*, 2005) Джима Джармуша, зазвичай більш споглядальні. «Безтурботний їздець» (*Easy Rider*, 1969) Денніса Гоппера, навпаки, має філософський початок, а закінчується вибухом насильства. Великі території Австралії та США ідеальні для зйомок таких фільмів.

ДРАЙВ-ІН [англ. Drive-in — «заїжджай усередину»] — кінотеатр для автомобілістів. Кінопаркінги з'явилися на півдні та на заході США, тобто всюди, де цьому сприяли кліматичні умови. Драйв-ін — величезний майданчик, на якому машини паркують таким чином, щоб, сидячи в них, пасажирам-глядачам було зручно бачити те, що відбувається на гігантському



Драйв-ін 1950-х років

екрані. В автомобілі встановлюють репродуктор, а якщо на вулиці холодно — електричний рефлектор. У великих кінопаркінгах на 500 і більше машин встановлюють два або три екрани. Дітей на цей час можна доручити кваліфікованій виховательці, яка опікується ними в спеціально обладнаному залі з іграшками. Тут діє також ресторан, з якого в машини приносять гарячі страви. Якщо фільм викликає нудьгу, можна вимкнути репродуктор, щоб звук не заважав розмовляти і вечеряти. Кінопаркінги створюють атмосферу, що найбільше нагадує домашні умови, де від глядача не потрібно жодних зусиль. Ця обстановка має всі переваги клубу і ресторану.

ДРУГИЙ КІНОРЕНЕСАНС — див. *Нове італійське кіно*.

ДУБЛЕР [*фр*. Doubleur; *англ*. Stand-in].

1. Актор, який замінює основного актора (зазвичай у трюках);
2. Актор, який відтворює мову героя фільму іншою мовою під час дубляжу.

ДУБЛЬ [*фр*. Double — «подвійний»] — знятий за один прийом епізод фільму. Наступна в ієрархії після кадру (знімка) одиниця майбутнього фільму, якою оперують і під час зйомок, і під час монтажу. Зазвичай кожен епізод знімають багато разів (щоб вибрати найбільш удалий, унеможливити брак плівки тощо), що й вплинуло на появу такої назви.

ДУБЛЯЖ [*фр*. Doublage; *англ*. Dubbing].

1. Процес додавання звукового супроводу або діалогів до фонограми фільму після завершення зйомок. Дубляж також використовують для виправлення помилок у фонограмі;
2. Заміна звукової доріжки фільму на перекладену іншою мовою відповідно до артикуляції дійових осіб.

Див. *Субтитри*.

ЕКРАН, КІНОЕКРАН [від *фр*. Ecran — «ширма»; *англ*. Screen] — натягнута на раму тканина, вкрита спеціальною речовиною, на поверхню якої проєктують зображення. Екрани є атрибутом глядацької зали кінотеатру, де демонструють фільми. Широкоформатні, широкоекранні фільми, стереофільми показують на різних видах екранів. Панорамне кіно, наприклад, потребує вигнутого екрана великих розмірів (кілька сотень метрів). У круговій кінопанорамі фільми проєктують на круговий екран із кутом огляду 360˚. На надвеликих екранах (зі співвідношенням сторін 1 до 2,2) показують широкоформатні фільми, а широкоекранні — на екранах зі співвідношенням сторін від 1 до 1,66 до 1 до 2,35.

ЕКРАННІ ФОРМИ. Смерть кінематографу пророкували щоразу, коли з'являлося щось нове в людському дозвіллі — телебачення, відео, комп'ютери, віртуальна реальність. Насправді всі згадані досягнення так

чи інак пов'язані саме з екраном, тобто є різновидами екранних форм, різноманітними версіями «рухомого зображення», яким і був від моменту своєї появи кінематограф, а зараз — телебачення, відео, комп'ютерне зображення, телебачення високої чіткості, віртуальна реальність.

Завдяки цифровому відео сьогодні стало можливим записувати відеоінформацію на компакт-диски. Якщо такий диск вставити в систему CD-Rom, глядач починає або спостерігати за розгортанням дії в її незмінному вигляді, або активно втручатися в неї. За допомогою звичайного джойстика глядач може впливати на сюжет фільму і на його фінал. Незабаром комп'ютерна техніка надасть глядачам змогу не тільки змінювати сюжетну лінію таких всесвітньо відомих картин, як «Віднесені вітром» (*Gone With the Wind*, 1939, реж. В. Флемінґ) і «У пошуках втраченого ковчега», а й безпосередньо брати участь у дії. Імовірно навіть, що голографію і «віртуальну реальність» почнуть застосовувати безпосередньо в процесі створення кінофільмів.

Наразі глядацька аудиторія стає свідком дедалі більш вражаючих методів проєктування зображення на екран. Скажімо, система *Imax* здатна видавати зображення втричі більших розмірів, ніж стандартна широкоекранна технологія. Так званий «Омнімекс» за допомогою спеціальних об'єктивів проєктує ефективне 180-градусне зображення на куполоподібні екрани над головами глядачів. Щоправда, подібні дорогі системи застосовують лише в кількох спеціально обладнаних кінотеатрах. Наукові відкриття незабаром можуть призвести до того, що сам кінопроєктор буде непотрібний. Такі процеси, як поява відео з високою роздільною здатністю (ВВРЗ), уможливлять демонстрування фільмів безпосередньо через оптоволоконний кабель або проєктування зображень на екран через супутник.

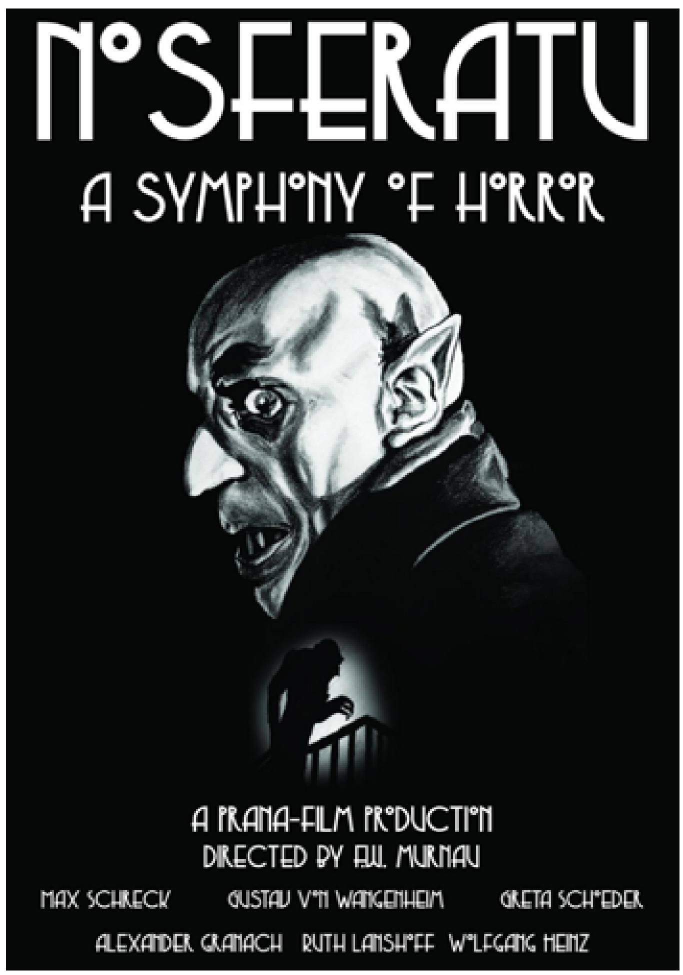
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ КІНО [*англ.* Experimental Film]. Переважну більшість експериментальних фільмів знімають з украй низькими бюджетами малочисельні знімальні групи (чи й зовсім одна людина); ці стрічки переважно або самофінансовані, або підтримувані невеликими грантами. Вони часто містять нелінійні підходи до сюжетних ліній, радикальні методи кіновиробництва і відверту зневагу до кінематографічного статус-кво, а іноді можуть зовсім не мати сюжету як такого.

Кінематографісти-«експериментатори» зазвичай розпочинають на аматорських засадах, використовуючи подеколи експериментальні фільми як трамплін для комерційного кіновиробництва чи переходу на «серйозні стрічки». Метою експериментального кіновиробництва може бути передавання особистого бачення художника або заохочення інтересу до нових технологій, а не розвага чи отримання прибутку, як у випадку з комерційними фільмами.

Див. *Авангард*, *Підпільне кіно.*

ЕКСПЛУАТАТОРСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Exploitation Film] — фільми, у яких із метою отримання прибутку, використовують екстраординарні події та ситуації, що зазвичай уважали нелітературними, шокуючими та огидними стосовно основних героїв. Здебільшого теми, використовувані в експлуататорських фільмах, займають людські емоції і педалюють насильство та секс.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ [*лат.* Expressio — «вираження», «виявлення»] — художній напрям у західному мистецтві. Експресіонізм виник і набув найбільшого розвитку в німецькому кіно протягом 1915–1925-х років. Поява експресіонізму пов'язана із загостренням соціальних протиріч у Німеччині після Першої світової війни. Термін увів в обіг німецький письменник Герварт Волден 1911 року. Протестуючи проти війни та потлумлення особистості, майстри експресіонізму поєднували у своїх творах протест із почуттям містичного жаху перед хаосом буття. Принцип суб'єктивної інтерпретації дійсності, що став підґрунтям експресіонізму, зумовив тяжіння до ірраціональності, загостреної емоційності. У центрі кінотвору експресіонізму — герой-одинак, утілення абсолютного вічного «я», котре вступає в безнадійну боротьбу з відсталим «речовим світом».



Носферату, симфонія жаху, 1922



Кабінет доктора Калігарі, 1920

В експресіоністських фільмах світ поставав фантастично деформованим, позбавленим природних обрисів. Натуру замінювали на декорації, використовували різкі контрасти світла і тіні, оптичні ефекти. У деформації вбачали спосіб посилити виразність і виявити «внутрішню сутність» предмета. Помітне місце було відведене галюцинаціям, снам, жахіттям безумців.

Героями багатьох експресіоністських фільмів є містичні істоти: штучна людина Гомункулус — «Гомункулус» (*Homunculus*, реж. О. Ріпперт), легендарне чудовисько Голем — «Голем, і як він прийшов у великий світ» (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, реж. П. Веґенер), вампір Носферату — «Носферату, симфонія жаху» (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921, Ф. В. Мурнау), убивця-сомнамбула Чезаре та його господар, таємничий доктор Калігарі — «Кабінет доктора Калігарі» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, реж. Р. Віне).

Висока пластична культура найкращих експресіоністичних фільмів, майстерність створення кінематографічного простору за допомогою світла і тіні вплинули на розвиток образотворчих засобів кіномистецтва.

ЕКСТРЕМАЛЬНЕ КІНО [*англ.* Extreme — «протилежність»] — усталений у нашому лексиконі сьогодні термін, що став нас синонімом до слова «ризик». У фільмах цього жанру не останню роль відіграють сучасні екстремальні види спорту та захоплення: «Ямакасі» (*Yamakasi — Les samouraïs des temps modernes*, 2001, реж.: А. Зейтун, Ж. Сері), «Екстремали» (*Extreme Ops*, 2002, реж. К. Дюге), «Форсаж 1–8» (2001–2017).

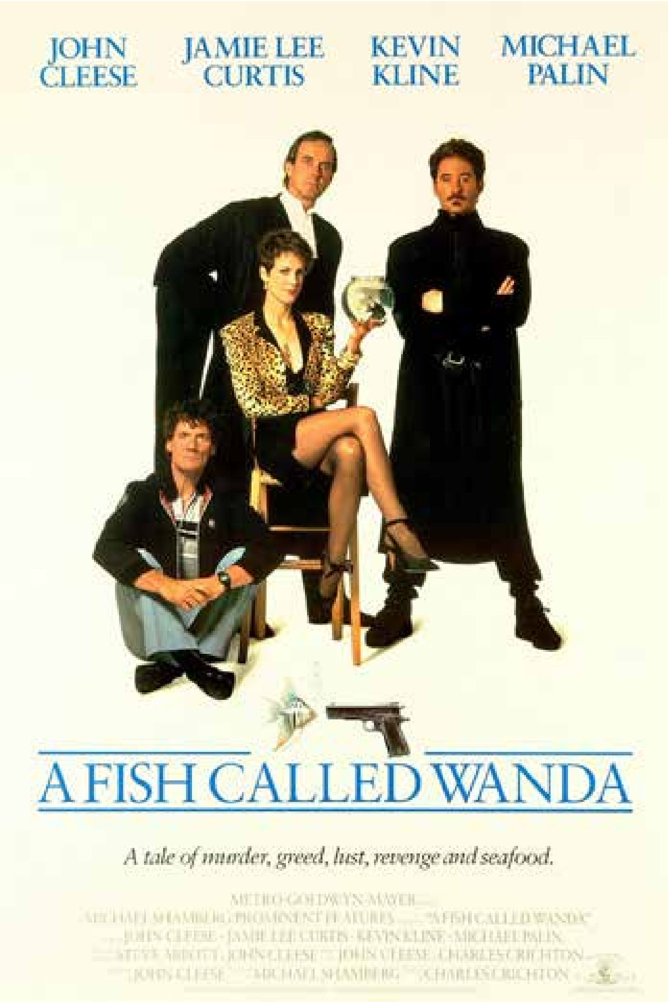
ЕКСЦЕНТРИЧНА КОМЕДІЯ [*англ.* Eccentric comedy]. Ключовим моментом таких фільмів завжди ставало вторгнення в нудний, упорядкований чоловічий побут фатальної жінки, у яку після багатьох комічних халеп, зрештою, закохувався герой. У двох зразкових комедіях — «Це трапилося якось уночі» (*It Happened One Night*, 1934, реж. Ф. Капра) і «Виховання Крихітки» (*Bringing up Baby*, 1938, реж. Г. Гоукс) — порушницею спокою була багата знуджена спадкоємиця. Однак це так само могла бути й честолюбна ділова жінка, яка в сутичці зі світом чоловіків вирішила довести, що є



Двадцяте століття, 1934



Філадельфійська історія, 1940



Рибка на ім'я Ванда, 1988

анітрохи не гіршою за колег-чоловіків, як-от у веселій комедії «Його дівчина П’ятниця» (*His Girl Friday*, 1940, реж. Г. Гоукс).

Френк Капра швидко перетворився на провідного майстра ексцентричної комедії, додавши до традиційного набору її засобів трохи сатири і провінційного здорового глузду. Сатирою називають використання гумору для висміювання суспільних вад. Творчість Капри надихнула творців сотень романтичних комедій, а також «старого доброго кіно» 1990-х років. Фільм Джоела та Ітана Коенів «Підручний Гадсакера» (*The Hudsucker Proxy*, 1994) віддає шану великому режисерові.

Сценарист і режисер Престон Стерджес також зазнав сильного впливу ексцентричної комедії. Він посилив її сатиричне звучання і наважився зазіхнути на такі небезпечні теми, як секс, політика, війна і смерть.

Ексцентрична комедія досягла піку в золоту епоху Голлівуду, але її відлуння досі відчутне в сучасному кіно.

Приклади фільмів: «Двадцяте століття» (*Twentieth Century*, 1934, реж. Г. Гоукс), «Нічого святого» (*Nothing Sacred*, 1937, реж. В. Веллман), «Філадельфійська історія» (*The Philadelphia Story*, 1940, реж. Дж. К’юкор), «У чому річ, докторе?» (*What's Up, Doc?*, 1973, реж. П. Богданович), «Панівний клас» (*The Ruling Class*, 1972, реж. П. Медак), «Артур» (*Arthur*, 1981, реж. С. Гордон), «Рибка на ім'я Ванда» (*A Fish Called Wanda*, 1988, реж. Ч. Крайтон), «Маска» (*The Mask*, 1994, реж. Ч. Нассел), «Усі в захваті від Мері» (*There's Something About Mary*, 1998, реж. П. та Б. Фарреллі), «Ніч у музеї» (*Night at the Museum*, 2006, реж. Ш. Леві), «Знайомство з Факерами 1–2» (*Meet the Fockers 1–2*, 2004–2010, реж.: Дж. Роуч, П. Вайц), «Божевільне побачення» (*Date Night*, 2010, реж. Ш. Леві), «Хай живе Цезар!» (*Hail, Caesar*! 2016, реж.: І. і Дж. Коени), «Ходи до мене, дитинко» (*She Came to Me*, 2023, реж. Р. Міллер).

Див. *Комедія*.

ЕКШЕН [*англ*. Action — «мотор!», «дія»].

1. Команда режисера для початку зйомки;

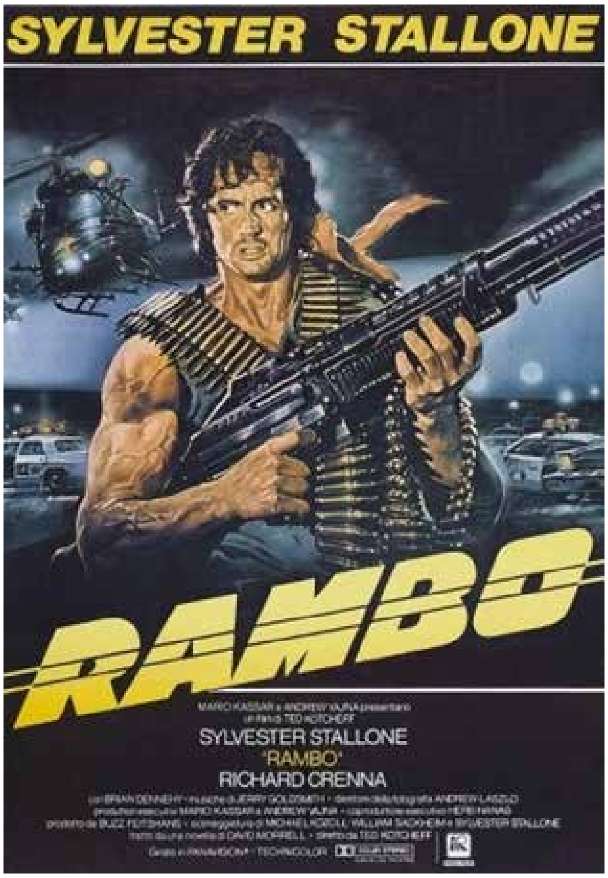
2. Фільм, сюжет якого активно розгортається і тримає глядача в напрузі і в якому герої вирішують проблеми силовими методами.

Режисери великобюджетного кіно — Девід Ворк Ґріффіт, Сесіл Де Мілль і Джованні Пастроне — створювали грандіозні декорації, які копіювали й удосконалювали протягом наступних десятиліть.

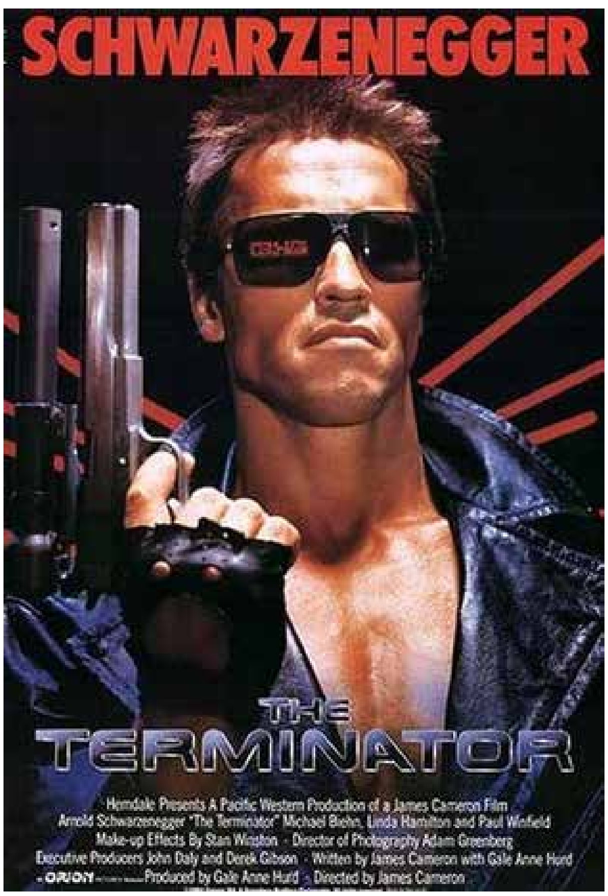
Спочатку звукове обладнання обмежувало рухи камери, але до кінця 1930-х екшен-фільми знову



Чужий, 1979



Рембо. Перша кров, 1982



Термінатор, 1984

увійшли в моду; наступна хвиля популярності припала на 1950-ті. Зразком сучасного екшену став фільм «На північ через північний захід» Альфреда Гічкока (*North by Northwest*, 1959), трюки з якого пізніше були з успіхом використані в бондіані 1960-х.

Водночас азіатський кінематограф створював свої варіанти екшену — від епічних фехтувальних картин і кіно про бойові мистецтва до фільмів, подібних на «Балет куль» (*Bullet Ballet*, 1998) Шінья Цукамото з віртуозною хореографією перестрілок.

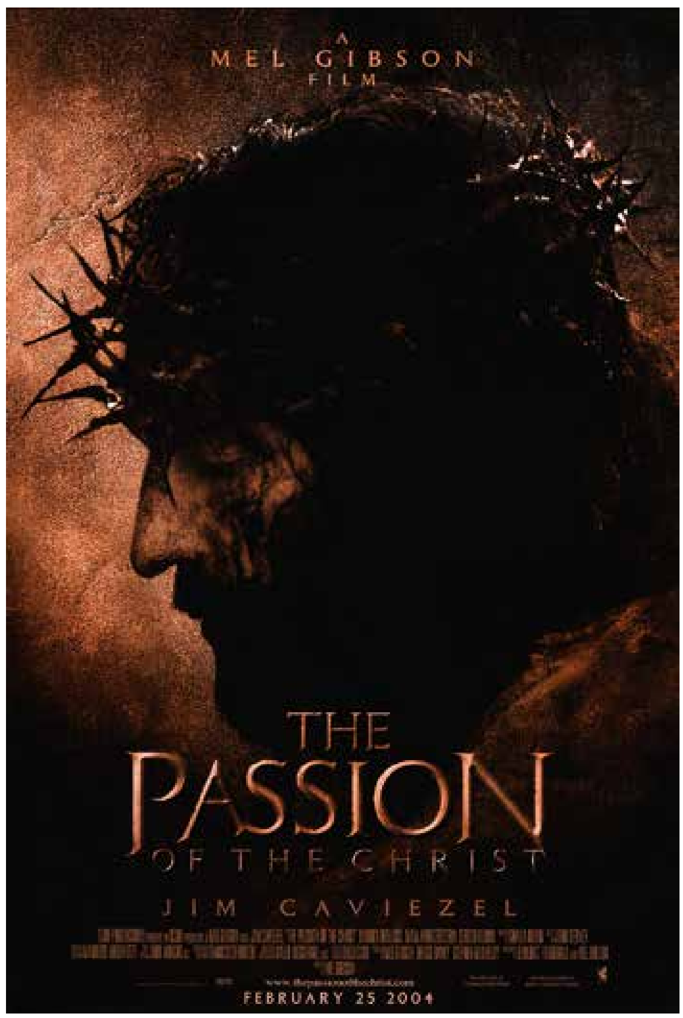
На 1980-ті припав бум екшенів з акцентом на візуальні ефекти. Крім того, з'явились екшен-героїні, якот Ріплі та Сара Коннор у франшизах «Чужий» (*Alien*) і «Термінатор» (*The Terminator*) відповідно.

Див. *Бойовик*.

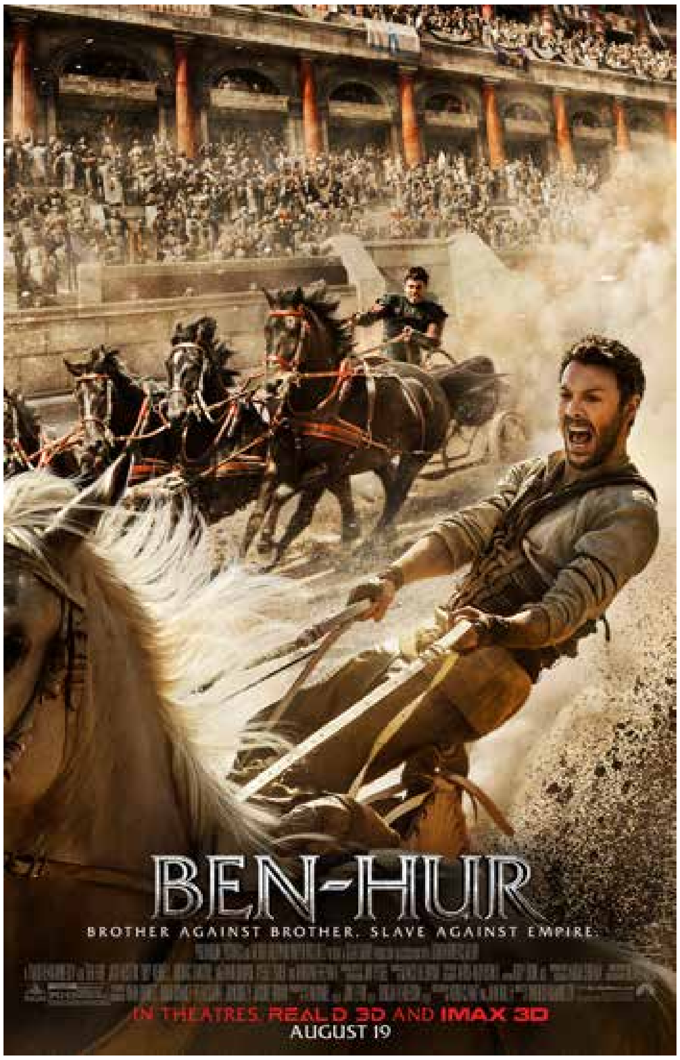
ЕЛІТАРНЕ КІНО — кіно для інтелектуалів, «кіно не для всіх». Некомерційні фільми, розраховані на невелику аудиторію. Зазвичай такі фільми рідко мають комерційний успіх.

Див. Артгаус.

ЕММІ [*англ*. Emmy] — престижна американська премія за телевізійні фільми.



Пристрасті Христові, 2004

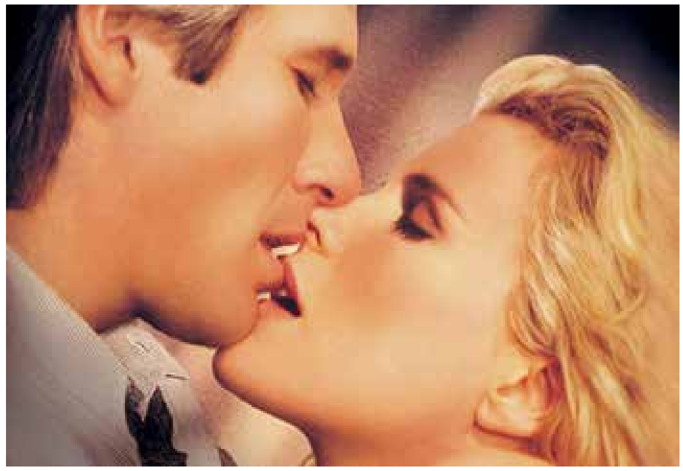


Бен-Гур, 2016

ЕПІК [*англ*. Epic — «епічний твір»] — фільми, які зараховують до епічного жанру або епопеї, відображають історичні явища та героїчні подвиги. Теми епічних фільмів здебільшого походять із Біблії, історії Стародавньої Греції, Стародавнього Риму та історії Індії, а також легенд Середньовіччя. Зазвичай історична точність в епічних фільмах приноситься в жертву касовим перспективам.

Деякі фільми: «Гладіатор» (*Gladiator*, 2000, реж. Р. Скотт), «Троя» (*Troy*, 2004, реж. В. Петерсон), «Пристрасті Христові» (*The Passion of the Christ*, 2004, реж. М. Гібсон), «Бен-Гур» (*Ben-Hur*, 2016, реж. Т. Бекмамбетов), «Меч короля Артура» (*Knights of the Roundtable*: King Arthur, 2017, реж. Ґ. Річі).

ЕРОТИЧНИЙ ТРИЛЕР — кінематографічний піджанр, який визначають як трилер із тематичним підґрунтям у незаконній романтиці або сексуальних фантазіях. Хоча точні визначення еротичного трилеру мають варіації, загальновизнаним є той факт, що «тілесна небезпека і задоволення мають іти біч-о-біч й однаково важливі для сюжету». Більшість еротичних трилерів



Остаточний аналіз, 1992

містять сцени еротичного сексу і наготи, хоча частота та відвертість таких сцен у фільмах є варіативними.

Еротичні трилери були виокремлені в самостійний жанр наприкінці 1980-х років, популярність якого до початку 1990-х років підтримував «Фатальний потягу» (*Fatal Attraction*, реж. Е. Лайн) 1987 року. Студійні фільми цього «класичного періоду», як-от «Основний інстинкт» (*Basic Instinct*, 1992) Пола Верговена, мали касові збори, знімали відомі режисери за участі відомих акторів у головних ролях. Популярність жанру спричинилася до прибуткової котеджної індустрії для ринків домашнього відео та кабельного телебачення, які активно розширювалися. До кінця 1990-х років культурні зміни і зростання інтернету призвели до зниження популярності жанру й обсягу виробництва.

Тип персонажа фатальної жінки — привабливої, таємничої і спокусливої — поширений у багатьох еротичних трилерах. Лиховісні, навіть смертоносні фатальні жінки маніпулюють і ловлять персонажів протилежної



Основний інстинкт, 1992



Фатальна пристрасть, 1987

статі, іноді перебуваючи під повним контролем чоловіків. Ці жінки активно відкидають домашні клопоти в будь-якій їхній формі. Найбільш разючим зображенням фатальної жінки є Ребекка Карлсон, персонаж зіграний Мадонною в стрічці «Тіло як доказ» (*Body Of Evidence*, 1993, реж. В. Едель) 1993 року. В еротичних трилерах динаміка влади підривається, оскільки фатальні жінки «перетворюють чоловіків на покірні іграшки, і головна думка майже всіх цих фільмів зосереджена навколо однієї ідеї: чоловіки здебільшого дурні; засліплені сексом і безпорадні перед цим».

Фатальна жінка з еротичних трилерів сформувалася на тлі того, що німецький сексолог Фолькмар Зігуш назвав «неосексуальною революцією», «величезною культурною і соціальною трансформацією сексуальності в 1980-х і 1990-х роках». Феміністські рухи 1960-х — 1970-х років призвели до розширення соціально-економічних можливостей жінок 1980-х років. Таким чином, фатальні жінки в еротичних трилерах «разюче уособлюють чоловічі тривоги з приводу зростання фінансової та професійної незалежності жінок». Хоча жіночі персонажі мали силу і владу, вони зазвичай обмежувалися використанням власного тіла і сексуальності як зброї. Крім того, у деяких фільмах головний герой-чоловік зрештою перемагав фатальну жінку, знешкоджуючи загрозу, яку вона становить.

Аналогом фатальної жінки є «пропащий хлопець» — людина, якою легко маніпулює фатальна жінка. Пропащий хлопець зазвичай сексуалізує себе з деякими фільмами з повною фронтальною чоловічою



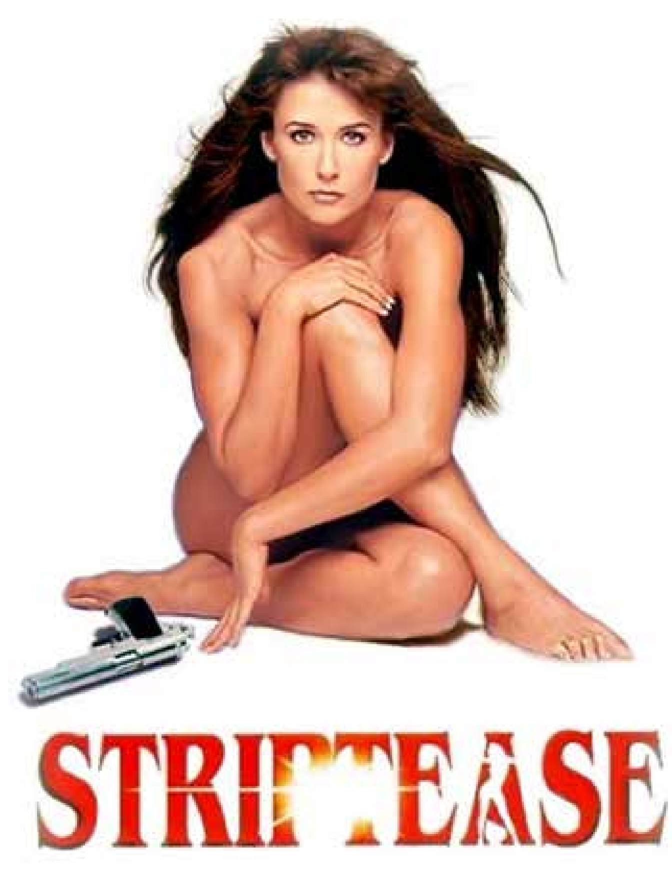
Еммануель, 1974

наготою на додачу до жіночої наготи, як-от у стрічках «Американський жиголо» (*American Gigolo*, 1980, реж. П. Шредер), «Колір ночі» (*Color of night*, 1994, реж. Р. Раш) і «Дикість» (*Wild Things*, 1998, реж. Дж. Мак-Нотон). Пропащий хлопець, який переважно є типовим «білим комірцем», розглядає фатальну жінку як «портал або супровідника... щоб перейти зі світу нормальності у світ нуару чи еротичного трилеру».

Див. *Трилер*.

ЕРОТИЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ*. Erotic Film] — жанр, розрахований переважно на чоловіків. Головним інструментом передавання емоцій є сексуальність, чуттєвість і ню. Поведінка персонажів, зображених в еротичному творі, може бути пов'язана як зі щирим, майже божественним почуттям любові, так і зі звичайним сексуальним потягом. Контрастуючи з порно та секс-експлуататорськими фільмами, еротичні стрічки ґрунтовані на більш осмисленому та чуттєвому ставленні до людської наготи. Нагота є головним елементом цього жанру. На відміну від порнографії, еротичні фільми не акцентують увагу на графічних деталях статевих органів і статевому акті. В еротичних фільмах часто наявний елемент недомовленості, незакінченості сюжету — завершення зображуваної любовної прелюдії, її деталізація залишає простір для уяви глядача.

Класичні фільми: «Еммануель 1–7» (*Emmanuelle 1–7*, 1974–1993), «Історія О» (*Histoire d'O*, 1975, реж. Ж. Жакін), «Основний інстинкт» (*Basic Instinct*, 1992,



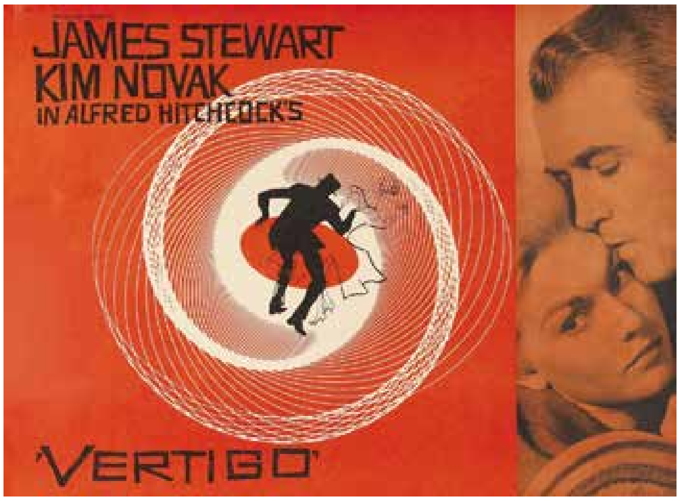
Стриптиз, 1996

реж. П. Верговен), «Стриптиз» (*Striptease*, 1996, реж. Е. Бергман).

Див. *Еротичний трилер*.

ЕФЕКТ ЗАПАМОРОЧЕННЯ [*англ.* Vertigo Effect] — операторський прийом, різновид суб'єктивної камери. Глядач бачить те, що відбувається, очима героя в стані сильного запаморочення. Уперше цей прийом використав Альфред Гічкок у фільмі «Запаморочення» (*Vertigo*, 1958).

Див. *Суб'єктивна камера*.



Запаморочення, 1958

ЕФЕКТ ПРИСУТНОСТІ — ілюзія залучення глядача до дії, зображуваної на екрані. Ефект присутності зумовлений фотографічною природою кінематографа і виникає здебільшого через великі розміри екранного зображення, які дорівнюють полю зору людини або перевищують його. Ефект присутності значною мірою залежить від якості зображення, звуку і посилюється за вмілого використання кольору та динамічної перспективи. Найбільшого ефекту присутності досягають під час зйомки кадрів, що імітують рух погляду глядача.

Останнім часом набула поширення багатоканальна система звуку «долбі», що дає змогу передавати найтонші нюанси звукової палітри.

ЄВРОПЕЙСЬКЕ КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ ТОВАРИСТВО. З 1970 року європейський кінематограф подарував світові багато вартих уваги картин і режисерів. Поширення в цей час набуває спільне виробництво, коли кошти й акторів для фільму надає не одна країна, а дві чи кілька. Деякі з ранніх спроб були не надто обнадійливими. Проти них повстали критики, а публіка не балувала своєю увагою. Однак такі картини, як «Новий кінотеатр "Парадізо"» (*Nuovo Cinema Paradiso*) Джузеппе Торнаторе (Італія/Франція, 1988) і трилогія Кшиштофа Кесльовського «Три кольори: синій, білий, червоний» (Франція/Швейцарія/Польща), що отримали багато нагород, довели плідність подібної співпраці.

Водночас процвітання національної кінопромисловості залишається в Європі пріоритетним питанням. Французькі та італійські картини, як і раніше, мають велику популярність у всьому світі. Але навіть у цих країнах протягом останнього часу дуже мало випущено робіт, які могли б конкурувати з досягненнями «нової хвилі» 1960-х років. Кінематографісти Данії та Швеції перебувають у тіні минулого. Інші європейські країни випускають набагато менше фільмів, проте ці голоси дедалі голосніше звучать на світовій сцені.

Див. *Копродукція*.

ЖАНР [*фр.* Genre, від *лат.* Genus — «рід», «вид»] — групи екранних творів, об'єднані на підставі подібності їхньої внутрішньої будови. Підґрунтя жанру — певний тип зображення людини і довкілля, системи поглядів на світ, що визначає зміну жанрово-композиційної структури творів. Жанр — певний набір подібних ознак, які дають змогу об'єднувати фільми в споріднені типи.

Механічно чіткі межі між різними жанрами встановити неможливо. Як і будь-яка історично зумовлена категорія, жанри розвиваються, трансформуються, у певні періоди тяжіють до злиття, взаємопроникнення чи навіть розпаду. У кінематографі еволюцію жанрів можна простежити особливо наочно.

Спочатку кіно запозичило жанровий розподіл з більш зрілих мистецтв — театру і літератури (драма, комедія, детектив), але з часом почало виробляти власні специфічні жанрові утворення. У формуванні кіножанрів варто віддати належне Америці, де в 1930-х роках була складена й культивована найчіткіша система стійких жанрів — вестерну, комедії, гангстерського фільму тощо. Саме американські режисери частіше за інших ішли на експеримент, часом продукуючи незвичні жанрові гібриди. Американці утвердили в 1970-ті роки постмодерністську моду на змішування жанрів, нові (новаторські) форми прочитання старих сюжетів.

У сучасному кінематографі жанрову класифікацію поповнили такі нові поняття, як «поліжанровість» — фільми з неймовірним сплетінням жанрових конструкцій, які, здавалося, неможливо стикувати. Сьогодні не існує чіткої загальноприйнятої жанрової класифікації, але певні базові моделі варто відзначити: комедія, пригодницький, дитячий, вестерн, екранізація, історичний, військовий, бойовик, драма, мелодрама, жах, еротика.

Див. *Поліжанровість*, *Гібридний фільм*.

ЖІНОЧИЙ ФІЛЬМ, ЖІНОЧЕ КІНО [*англ.* Women's Film] — поширені в 1930-х — 1950-х роках фільми про жінок, жіночі проблеми, соціальне становище жінок. Деякі фільми початку звукової ери робили акцент на пропащих жінках, чиє життя було занапастили сумнівні або невдалі зв'язки.

Один із них, «Крістофер Стронґ» (*Christopher Strong*, 1933), був знятий Дороті Арзнер, однією з небагатьох жінок-режисерок Голлівуду 1930-х років.



Листи кохання, 1983

У 1934 році тему пропащих жінок заборонила цензура, проте страждення героїні, як і раніше, мали в публіки велику популярність. Улюбленою актрисою була Ґрета Ґарбо, яка додала картинам «Королева Крістіна» (*Queen Christina*, 1933, реж. Р. Мамулян) і «Анна Кареніна» (*Anna Karenina*, 1935, реж. В. Браун) неповторного аромату таємниці і трагедії. Ґарбо пішла з кіно 1941 року. Її змінили Бетт Девіс і Джоан Кроуфорд, чиї героїні у фільмах «Єзавель» (*Jezebel*, 1938, реж. В. Вайлер) і «Гумореска» (*Humoresque*, 1946, Ж. Негулеско) прагнули помститися тим, хто заподіяв їм зло.

«Жіноче» кіно мало незмінний успіх у публіки, але це не переконувало кінокритиків, які звинувачували такі стрічки в надмірній мелодраматичності. Приміром, у картинах «Стелла Даллас» (*Stella Dalla*, 1937, реж. К. Відор) і «Мілдред Пірс» (Mildred Pierc, 1945, реж. М. Кьортіс) Барбара Стенвік і Джоан Кроуфорд грали нещасних матерів, які все своє життя присвятили тому, щоб допомогти встати на ноги своїм дочкам. Однак згодом ставлення критиків до таких фільмів стало змінюватися, бо в цих стрічках почали бачити сміливі спроби показати сильних і незалежних жінок, які не здаються за найважчих життєвих обставин.

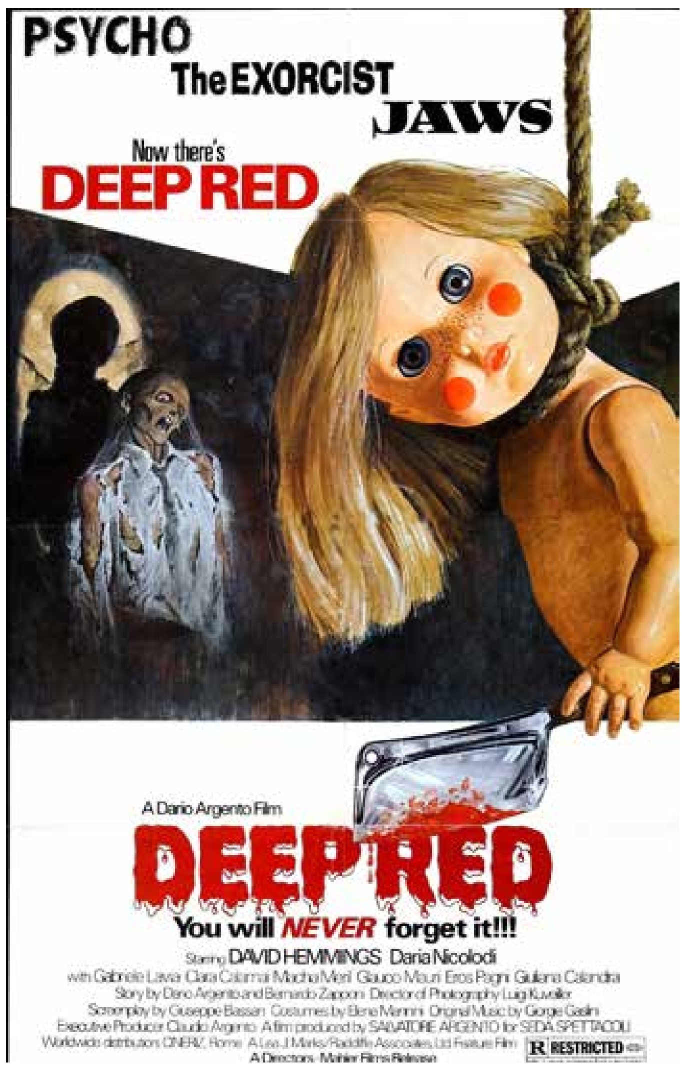
Труднощі, із якими стикаються жінки, котрі намагаються поєднати ділову кар'єру з примхами сімейного життя, відображені в картині Джона М. Стала «Імітація життя» (*Imitation of Life*, 1934). Окрім традиційного конфлікту матері та доньки, в стрічці йшлося ще й про расові забобони. Цей фільм був перезнятий Дугласом Сірком 1959 року. Сірк спеціалізувався на вишуканих мелодрамах, він активно використовував яскраві барви і стильні декорації, немов дещо кепкуючи над самим жанром. Такі його картини, як «Чудова одержимість» (*Magnificent Obsession*, 1954, реж. Д. Сірк) і «Написано вітром» (*Written on the Wind*, 1956, реж. Д. Сірк), мали величезний вплив на інших великих кінематографістів, зокрема Райнера Вернера Фассбіндера, а також на творців телевізійних «мильних опер» на кшталт «Далласу» (*Dallas*) або «Династії» (*Dynasties*).



Секс у великому місті, 1998

Деякі «жіночі» фільми: «Мадам Боварі» (*Madame Bovary*, 1949, реж. В. Міннеллі), «Усе, що дозволяють небеса» (*All That Heaven Allows*, 1955, реж. Д. Сірк), «Аліса тут більше не живе» (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974, реж. М. Скорсезе), «Листи закоханих» (*Love Letters*, 1983, реж. Е. Г. Джонс), «Секс у великому місті» (*Sex and the City*, 1998, реж. Д. Стар), «Дружина доглядача зоопарку» (*The Zookeeper's Wife*, 2017, реж. Н. Каро).

ЖОВТИЙ ФІЛЬМ, ДЖАЛЛО [*італ.* Giallo — «жовтий»] — назва підджанру італійського горору, яка



Кривавo-червоне, 1975

походить від серії романів класиків *mystery*, що видавалася в Італії, від Еллері Квіна до Джона Діксона Карра. Книги цієї серії мали жовті палітурки. *Giallo* — суміш фільмів жахів і *mystery*-детективів. У ґотики джалло запозичив атмосферу дії, у детектива — сюжетну модель, у якій особу вбивці з'ясовують лише на останніх хвилинах фільму. Каталізатором появи *giallo* став успіх Гічкоківського «Психозу» (*Psycho*, 1960). Завдяки стрічці Гічкока незмінним атрибутом підджанру стає маніяк-убивця, чиї дії, зовні ірраціональні, все ж таки мають певну збочену логіку, яку необхідно збагнути сищику-глядачеві. Загалом же це кримінальні, підкреслено стилізовані і часто криваві фільми, що обігрують кліше, пов'язані з розслідуванням убивств. Із еволюцією жанру особливої важливості набула не розв'язка, а вчинення злочину. Ключову роль відігравав статус головного персонажа-аутсайдера.

Остаточно жанрові канони були встановлені фільмом Маріо Бава «Шість жінок для вбивці» (*Sei donne per l'assassino*, 1964) — потужному саспенсі про маніяка, який убиває гарненьких манекенниць. Не зраджуючи собі, Бава досяг у цій картині примарної атмосфери, властивої його ґотичним стрічкам, а вбивцю зробив більше подібним на фантом із потойбічного світу, ніж на істоту з плоті та крові. Це була «людина без обличчя», невизначеної статі та віку, одягнена в чорний плащ із піднятим коміром, у чорних рукавичках і насунутому



Суспірія, 1977



Володимир Миславський записує інтерв'ю з Даріо Ардженто в нього вдома

на самі вуха капелюсі; вона приходила нізвідки, убивала з моторошною жорстокістю (завжди холодною зброєю) і після цього йшла в нікуди. У фіналі маніяк, ясна річ, був викритий і знищений.

Образ, створений Бавою, почали негайно тиражувати інші режисери. Уже за рік Тоніно Валері, Ріккардо Фреда і Лючіо Фульчі відповіли своїми *gialli*, остаточно утвердив новий жанр Даріо Ардженто, чий «Птах із кришталевим опе占енням» (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1969) став найкасовішим фільмом року в Італії. Відтоді таємничий маніяк у чорному плащі та рукавичках є фірмовим знаком *giallo*.

Мабуть, лише Даріо Ардженто усвідомлено використовував шлейф уявлень, що тягнеться за цим персонажем. В одному з інтерв'ю Ардженто таким чином означив формулу розвитку детективної інтриги в *giallo*: «…від раціонального до гіперраціонального і через ірраціональне до суцільного божевілля». На практиці ця формула втілювали таким чином: герой (здебільшого іноземець або жінка), який існує ще в якомусь реалістичному просторі, стає свідком події, смисл якої вислизає від нього (і від глядача). Намагаючись зрозуміти, пояснити побачене, герой робить якісь кроки і непомітно переходить межу між «раціо» і «хаосом».

Найвідоміші фільми: «Криваво-червоне» (*Profondo Rosso*, 1975, реж. Д. Ардженто), «Суспірія» (*Suspiria*, 1977, реж. Д. Ардженто), «Інферно» (*Inferno*, 1979, реж. Д. Ардженто), «Три лики страху» (*I tre volti del terrore*, 2004, реж. С. Стівалетті).

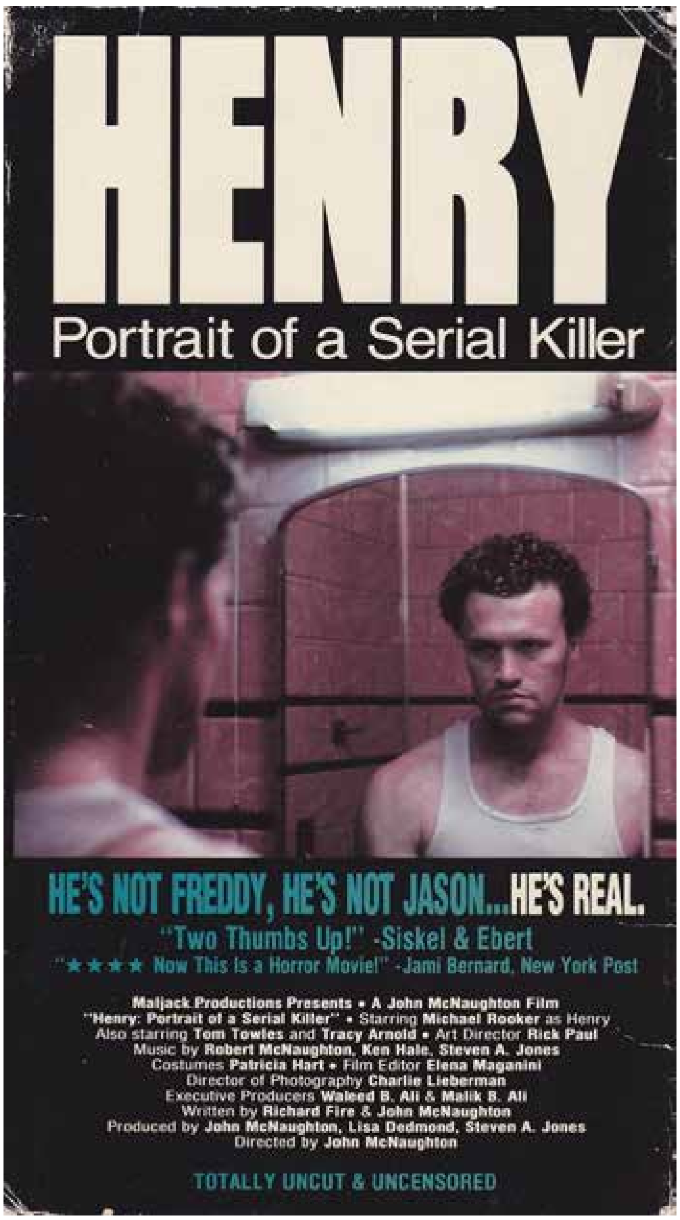
Див. *Спагеті-горор*.

ЗАЛІЗНИЙ СЦЕНАРІЙ. На початку 1920-х років в Америці організація потокового виробництва фільмів потребувала готових сценаріїв, які можна було придбати про запас. Для цього стала в пригоді система так званого «залізного сценарію», апробована свого часу Томасом Інсом і Ґарднером Салліваном.

Першим етапом роботи зі сценарієм є «синопсис», тобто короткий виклад сюжету майбутнього

фільму. Якщо синопсис задовольняв керівництво фірми, розпочинався другий етап — створення «тритменту» —поглиблення та деталізація сюжету. До роботи над тритментом залучали трьох-чотирьох фахівців. Один розробляв ліричні сцени, інший масові тощо. І, нарешті, детально розроблений сценарій, або «контюніті», передають режисерові для написання знімального сценарію. Після затвердження керівництвом студії сценарій надходив у виробництво, і жодних змін у ньому робити більше не дозволено.

ЗАПЕЧЕНА КРОВ [*англ.* Gore — «велика кількість крові»] — так характеризують напрям фільмів жахів, де важливим елементом, що викликає почуття страху, стає сцена кривавого вбивства. Столітня історія піджанру має свої «шедеври» і провали, злетами і падіннями. Великий Девід Ворк Ґріффіт у «Нетерпимості» (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*,



Генрі: портрет серійного вбивці, 1986



Повстання зловісних мерців, 2022

1916) уперше показав масову й ефектну сцену кривавого вбивства в палаці Валтазара. Бенджамін Крістенсен у фільмі «Відьми» (*Häxan*, 1922) натуралістично зобразив картину шабашу і жертвопринесення дітей. У 1920-ті роки кіноцензура відкидала епатажні сцени кривавих убивств, вбачаючи в них занепад суспільної моралі.

Новий злет *gore* відбувся в 1960-х роках, і пов'язаний він з італійською школою відомих кінопатрачів: Маріо Бава, Даріо Ардженто. Серед лідерів останнього двадцятиріччя цього напряму Тоуб Гупер, Лючіо Фульчі, Клайв Баркер та ін. Осібно варто згадати стрічки, поставлені Джоржа Ромеро, починаючи з його нетлінних «Ночі живих мерців» (*Night of the Living Dead*, 1968) і «Світанку живих мерців» (*Dawn of the Dead*, 1978), де кров ллється рікою.

У цьому підʼжанрі працювали режисери різних кіношкіл, різного світовідчуття, які привносили своє психологічне сприйняття дійсності. У найвідоміших фільмах «Техаська різанина бензопилою» (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974, реж. Т. Гупер), «П'ятниця 13» (*Friday the 13th*, 1980, реж. Ш. Каннінгем), «День усіх святих» (*All Saints Day*, 1983, реж. Т. Лі Воллес), «Повсталі з пекла» (*Hellraiser*, 1987, реж. К. Байкер) акт убивства є ірраціональним і не має соціальної мотивації. Разом із цим деякі режисери шукали раціонального пояснення причин кривавих убивств, унаслідок яких звичайні люди ставали кровожерливими нелюдами: «Маніяк» (*Maniac*, 1962, реж. М. Каррерас), «Генрі: портрет убивці-маніяка» (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986, реж. Дж. Макнотон), «Я йду шукати» (Ready or Not, 2019, реж. М. Беттінеллі), «Повстання зловісних мерців» (*Evil Dead Rise*, 2022, реж. Л. Кронін), «Крик 1–6» (*Scream I–VI*, 1996–2023), «Пила 1–10» (*Saw 1–10*, 2004–2023).

ЗАТЕМНЕННЯ КАДРУ, ЗТМ [*англ.* Fade, Fading] — прийом зйомки, за допомогою якого досягається поступове затемнення, аж до повного зникнення екранного зображення. Зворотний прийом використовують для появи на темній площині екрана зображення, що поступово висвітлюється (зйомка із затемнення). Часто застосовують для створення відчуття проміжку часу між двома суміжними сценами і кадрами.

ЗВОРОТНА КІНОЗЙОМКА [*англ.* Reverse Action — «зворотний рух»] — зйомка, під час якої плівка рухається фільмовим каналом знизу догори, на відміну від звичайного прямого ходу плівки зверху донизу. Така зйомка робить зображення зворотним, оскільки кадри, зняті з початком руху, проходять через кадрове вікно кінопроєктора в останню чергу. Зворотна зйомка є одним із найстаріших екранних трюків для отримання різних візуальних ефектів, що дає змогу досягати комічного ефекту (наприклад, чайник втягує в себе чай зі склянки). Зворотну зйомку використовують також під час створення самописних написів і креслень.

ЗВУКООПЕРАТОР [*англ.* Recording Director, Sound Director] — учасник знімальної групи, який здійснює звуковий супровід фільму відповідно до загального ідейно-художнього задуму автора сценарію та режисера-постановника. Бере участь у роботі зі створення фільму на всіх етапах, від розроблення режисерського сценарію до здачі фільму, проводить пробні записи звуку, здійснює синхронний звукозапис, мовне та шумове озвучування і запис музики, керує монтажем фонограм, разом із режисером-постановником перезаписує фонограми, створюючи єдину звукову композицію фільму.

ЗОБРАЖАЛЬНЕ РІШЕННЯ ФІЛЬМУ — синтез зображально-виражальних засобів кіномистецтва та майстерності його творців. Зображальне рішення фільму містить кінематографічні засоби і прийоми створення художніх образів на екрані.

Розроблення всього комплексу зображального рішення фільму в ескізах декорацій, натурних об'єктів, костюмів, гриму і комбінованих зйомок має велике значення для успішної роботи знімальної групи.

Зображальне рішення фільму — результат колективного осмислення літературного матеріалу режисера, оператора і художника. Після етапу обговорень, вибору натури, урахування побажань режисера й оператора художник-постановник у межах грошового ліміту приступає до створення ескізів декорацій.

ЗОЛОТА СЕРІЯ — високохудожні італійські фільми 1909–1919 років. Випуск італійської «золотої серії» був відповіддю на поширення «художніх серій» французької фірми «Фільм д'ар».

Із 1909 року в італійській кінематографії простежується виразна тенденція до героїзації історичного минулого. Постановники все частіше починають звертатися до історії стародавнього Риму, до творів еллінської літератури і світової класики: Данте і Гомер, Віргілій і Тассо, Шкспір і Шиллер, Мольєр і Кальдерон. Важко назвати бодай один широко відомий літературний чи драматичний твір, який не був би тоді екранізований. Найвідоміші фільми «золотої серії» — «Останні дні Помпеї» (*Gli ultimi giorni di Pompeii*, 1908, реж. Л. Маджі), «Нерон» (*Nerone*, 1909, реж. Л. Маджі), «Галілео Галілей» (*Galileo Galilei*, 1909, реж. Л. Маджі), «Людовик XI» (*Luigi XI, re di Francia*, 1909, реж. Л. Маджі), «Геро і Леандр», «Мовчазне фортепіано», «Заручники» — забезпечили італійській кінематографії одне з провідних місць у Європі.

У фільмах «золотої серії» можна побачити чимало цікавого: вдумливе ставлення до змісту літературних та історичних джерел, на основі яких створювали картини, прагнення до точної передачі стилю епохи, залучення нарівні з декораціями справжніх архітектурних пам'яток та палацових інтер'єрів (Рим, Флоренція, Венеція); широке використання для натурних зйомок уславлених красою італійських пейзажів.

Велику роль в успіху італійських фільмів відігравали творчі працівники, які принесли із собою в кінематограф художню культуру суміжних мистецтв. З живопису, літератури і театру прийшли в кіно і почали працювати режисерами Ернесто Паскуалі, Джузеппе де Лігуоро, Маріо Казеріні, Енріко Гуацціоні; операторами — Джованні Вітротті, Роберто Оменья, Сегундо де Шомон; декораторами — Луїджі Романо, Етроре Рідоні.

Фільми італійської «золотої серії» вплинули на європейський і американський кінематограф. У різних країнах стали з'являтися великі постановочні картини, звернені до історії та класичних творів.

Див. *Фільм д'ар*.

«ЗОЛОТЕ СТОЛІТТЯ» ГОЛЛІВУДУ — період в історії американського кіно з 1929 по 1941 рік. Щойно Голлівуд розпочав випуск звукових картин, він швидко відновив свою репутацію постановника найвисококласнішої кінопродукції, що зробила його столицею світової кінематографії в епоху німого кіно. 1930–1945 роки стали «золотим віком» Голлівуду. Його кіностудії за цей час виробили 7 500 повнометражних стрічок.

Найбільшою з-поміж кіностудій була МГМ (Metro-Goldwyn-Mayer), яка стверджувала, що має більше зірок, ніж є на небі. Студія спеціалізувалася на яскравих і життєрадісних сімейних картинах. Продукція компанії «Парамаунт» зазнавала сильного впливу європейського кінематографа. Багато її картин зачіпали такі теми, як багатство, влада і людські пристрасті. Фірма «Юнайтед артистс» не випускала власних фільмів, а займалася прокатом стрічок незалежних продюсерів, таких як Семюел Голдвін і Девід Олівер Сельцник.

Компанія «Ворнер бразерс» ніколи не була багатою, але все ж таки змогла випустити кілька популярних гангстерських фільмів, стрічок соціального звучання. «XX століття Фокс» (*20th Century Fox*) також знімала фільми, вестерни та історичні картини, маючи вельми скромний бюджет. Компанія «Юніверсал» (*Universal Pictures*) не мала собі рівних в епоху німого кіно, але з появою звуку змушена була перейти на постановку дешевих ігрових стрічок, головно фільмів жахів. «Коламбія» перебувала в настільки скрутному становищі, що виживала лише завдяки позичанню зірок і режисерів для своїх найбільш значущих картин в інших кіностудіях.

Наприкінці 1930-х років життя простих американців було нелегким. В епоху Великої депресії навіть найбільшим кіностудіям ледь удавалося привертати глядачів до кінозалів. Одним зі способів залучення публіки стала практика подвійних сеансів. Тепер фільм «А», або основна повнометражна стрічка, супроводжувався менш дорогим фільмом «В» у межах одного сеансу. Багато картин класу «В» випускали невеликі кінофірми, які прозвали «злиденною братією». Найщасливішими з них були фірми «Репаблік» (*Republic Pictures*) і «Монограм» (*Monogram Pictures*), що виробляли в середньому понад 40 фільмів на рік. Здебільшого це були вестерни, пригодницькі фільми і трилери.

«ЗОЛОТИЙ ГЛОБУС» [*англ*. Golden Globe Awards] — голлівудська кінопремія. З 1944 року щорічна премія «Золотий глобус» відзначає фільми та кінематографістів у 13 номінаціях і є своєрідною генеральною репетицією перед участю церемонії «Оскара».

Див. *Оскар*.

ЗОЛОТИЙ ПЕРЕТИН [*італ*. Sectio Autea] — співвідношення частин предмета або твору, яке вважають досконалим. Виникає тоді, коли менша частина співвідноситься з більшою частиною, як більша до всього об'єкта. У цифрах це співвідношення має таке вираження: 2:3 як 3:5. Термін «золотий перетин» належить Леонардо Да Вінчі — стосовно екранних мистецтв це поняття вперше застосував Сергій Ейзенштейн («Золотий перетин екрана»).

ЗОМБІ-ФІЛЬМ [*англ*. Zombie Movie] — піджанр, ґрунтований на воскресінні мертвих, і весь фільм вибудуваний на бажанні вбити такого мерця, хоча це важко, адже він уже мертвий. Важко сказати, на яку аудиторію



Білий зомбі, 1932



Зловісні мерці, 1981

розрахований цей жанр, усе залежить від режисера фільму. Своєю появою піджанр завдячує стародавнім повір'ям африканських племен, які проживали на території сучасної Ґвінеї та Беніну. Їхніх нащадків вивезли на американський континент в епоху работоргівлі та розселили на острові Гаїті і в Бразилії. Серед легенд переселенців збереглися традиції культу «вуду», що приписують чаклунам здатність оживляти мерців і керувати їхніми діями.

Перший фільм, що вийшов 1932 року, «Білий зомбі» (*White Zombie*, реж. В. Гальперін), загалом відповідав духу і букві оповідей про чаклунів вуду. Наступна стрічка «Бунт зомбі» (*Revolt of the Zombies*, 1936, реж. В. Гальперін) переносить дію в іншу частину світу, але й тут зомбіподібні мертвяки діють спочатку з волі злого генія.

Сорокові роки додали нових відтінків до вже легендарного образу. Крім суворих «жахачок», виконаних за канонами жанру *horror*, з'являються стрічки про зомбі пародійно-комедійного характеру. Поджанр настільки сподобався американцям, що тогочасні завсідники барів охрестили міцний напій (коктейль із ромом) «зомбі».

Ренесанс кінозомбі настав наприкінці 1960-х — на початку 1970-х років і пов'язаний з ім'ям Джорджа Ромеро. Його «Ніч живих мерців» (*Night of the Living Dead*, 1968), а також продовження і численні наслідування не зовсім, щоправда, відповідали канонічному образу зомбі.



Всесвітня війна Z, 2013

У 1980-ті роки піджанр виживає завдяки фантастичним за складністю і витонченістю спецефектам. Відзначимо з-поміж інших майстрів піджанру Тома Савіні, художника з гриму у фільмі «Зловісні мерці» (*The Evil Dead*, 1981) Сема Реймі. Класикою жанру є «Змій і веселка» (*The Serpent and the Rainbow*, 1987, реж. В. Крейвен), «Світанок мерців» (*Dawn of the Dead*, 2004, реж. З. Снайдер), «Тепло наших тіл» (*Warm Bodies*, 2013, реж. Дж. Левін), «Всесвітня війна Z» (*World War Z*, 2013, реж. М. Форстер), «Королівство зомбі» (*Kingdom*, 2019, реж. К. Сон-хун), «Ходячі мерці: Деріл Діксон» (*The Walking Dead: Daryl Dixon*, 2023, реж. Д. Персівал).

ІГРОВИЙ ФІЛЬМ — див. *Художній фільм*.

ІКОНОГРАФІЯ [*грецьк*. Eikon — «зображення» + Grapho — «пишу»].

1. Образотворчі матеріали, потрібні під час підготовчої роботи над фільмом, — твори живопису, фотографії тощо, що характеризують епоху, в якій розгортатиметься дія майбутнього фільму. За допомогою іконографії знімальний колектив відтворює атмосферу епохи, місця дії, особливості вигляду, поведінки героїв тощо.

2. Матеріали завершеного виробництвом фільму, що відображають історію його створення: розкадрування, ескізи, креслення, акторські фотопроби, фото робочих моментів, кадри з фільму, кіноафіші тощо.

ІКСЧЕНДЖ [*англ*. Exchange — «обмін»] — прокатна контора, що постачає кінофільми показникам.

ІМАКС, АЙМАКС [*англ*. Imax] — знімально-проєкційна система, розроблена для виготовлення фільмів із можливістю їхнього демонстрування на спеціальних великих екранах. В «імакс» використовують спеціальні об’єктиви та кіноплівку, що має розмір кадру втричі більший, ніж у стандартних 35-міліметрових фільмах.

ІНДИЧКА [*англ.* Turkey] — погано зроблені за художніми та професійними показниками фільми, що не дотягують до стандартів «середнього кіно». Такі фільми зазвичай мають погані касові збори.

Див. *Бомба*.

ІНДІ [*англ*. Indie, скор. від Independent — «незалежний»] — американські (голлівудські) дрібні незалежні продюсери або продюсерські компанії, що не належать до групи меджерів.

ІНЖЕНЮ [*фр*. Ingénue — «наївна»] — амплуа акторки, яка виконує ролі наївних, простодушних дівчат.

Див. *Амплуа*.

ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО [*англ*. Interactive Cinema] — наявність у глядача можливості ставати активним учасником кінопростору і співавтором фільму. Перші дослідження в цьому напрямі провадили наприкінці 1970-х років. Сьогодні інтерактивне кіно стає можливим завдяки широкому розвитку багатозальних кінотеатрів/мультиплексів, а також цифрового кінематографа. Технологія цього нового кіножанру наразі перебуває на етапі розроблення. Її суть полягає в тому, що глядачі приходять на кіносеанс до найбільшої зали, оснащеної спеціальним обладнанням для голосувань (навпроти кожного крісла).

Після закінчення першої частини, у найнапруженіший момент фільму, глядач має змогу здійснити свій вибір. Йому пропонують певну кількість можливих варіантів розвитку подій, з яких глядач обирає той, що йому найбільше до вподоби. Екран відображає результати голосування. Більшість людей, які проголосували за певний розвиток сюжету, просять залишатися на своїх місцях, інша частина глядачів переходить в інші зали мультиплексу. У цей момент розпочинається невеликий антракт, після чого глядачі, котрі розподілилися по залах, продовжують кіноперегляд обраного ними продовження фільму.

Принцип інтерактивного кіно дедалі частіше використовує порноіндустрія США і Франції. Інтерактивні DVD надають глядачеві змогу ставати учасником «процесу» і керувати тим, що відбувається, за допомогою пульта ДУ і меню фільму. Однак найширше застосування принцип інтерактивного кіно наразі набув лише в комп’ютерних іграх.

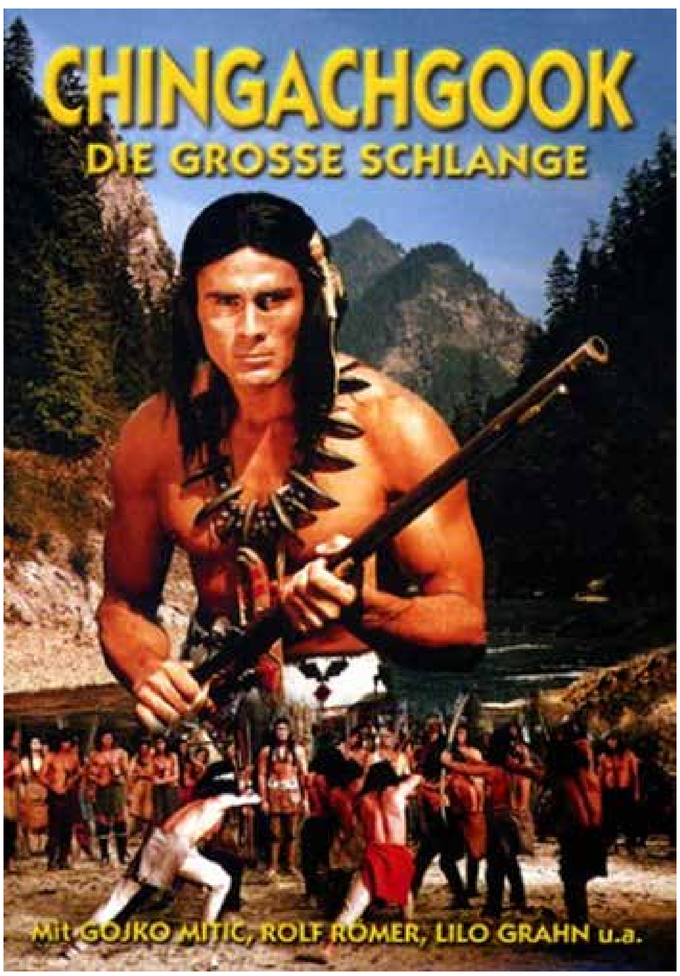
ІНТЕРТИТРИ [*фр.* Intertitre] — використовували переважно в німому кінематографі. Кадр із прикрашеним орнаментом текстом-діалогом або коментарем, вставленим під час монтажу між двома кадрами. У перші роки існування кіно інтертири мали вигляд пояснення, а потім перетворилися на діалоги.

ІСТЕРН [*англ*. Eastern — «східний»] — жанр пригодницьких фільмів, названий за аналогією до вестерну, оскільки вони мають спільні характерні риси. «Істерни» порівнюють зі «спагеті-вестернами», оскільки обидва жанри використовували інші географічні території для відтворення американського Дикого Заходу. Зйомки «спагеті-вестернів» проходили здебільшого в Італії та Іспанії, а «істернів» — через політичні та економічні причини — в Югославії, Румунії, Монголії, НДР. Особливо популярними були фільми з югославом Гойко Митичем у головній ролі, зняті німецькою мовою, на натурі інших країн Східної Європи та соціалістичного табору, зокрема Югославії, Болгарії та Монголії.

Істерни, що імітували американський Дикий Захід як місце дії, — це румунський «Трансильванці на Дикому Заході» (*Pruncul, Petrolul şi Ardelenii,* 1981, реж. Д. Піца) про румунських та угорських поселенців на нових землях, чеський «Лимонадний Джо» (*Limonadovy Joe*, 1964, реж. О. Липський). Німецький фільм «Сини Великої Ведмедиці» (*Die Söhne der Großen Bärin*, 1966, реж. Й. Мах) ставить з ніг на голову традиційне американське протистояння «ковбої — індіанці», показуючи



Вірна Рука — друг індіанців, 1965



Чингачгук — Великий Змій, 1967

індіанців як героїв, а американську армію — як лиходіїв, із виразними інтонаціями оповідності, спричиненими холодною війною. Цей фільм став першим у цілій серії «індіанських фільмів» східнонімецької кінокомпанії *DEFA*, що стали успішними в країнах соціалістичного табору.

Основні фільми: «Вірна Рука — друг індіанців» (*Old Surehand 1. Teil*, 1965, реж. А. Форер), «Чингачгук — Великий Змій» (*Chingachgook, die grosse Schlange*, 1967, реж. Р. Грошопп), «Оцеола» (*Osceola*, 1971, реж. К. Петцольд), «Апачі» (*Apachen*, 1974, реж. К. Петцольд), «Пророк, золото і трансильванці» (*Profetul, aurul și ardelenii*, 1978, реж. Д. Піца), «Хліб, золото, наган» (1980, реж. С. Гаспаров), «Вождь Біле Перо» (*Der Scout*, 1983, реж. К. Петцольд).

Див. *Вестерн*.

ІСТОРИЧНА ДРАМА — див. *Костюмована драма*.

ІСТОРИЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ*. Costume Picture] — див. *Костюмована драма*.

ІСУС-РЕВОЛЮЦІЯ. Близько 1967 року одночасно з рухом «гіпі» серед американської молоді зародився рух «Ісус-революція». Учасники цього руху шукали позитивні етичні ідеали, і Христос став для них символом мислителя-гуманіста, втіленням чистоти і братньої любові, лідером руху протесту. Ці духовні пошуки відображені в рок-опері «Ісус Христос — суперзірка» (*Jesus Christ Superstar*) 23-річного композитора Ллойда Веббера, поставленій 1971 року на Бродвеї, а за два роки — на екрані (реж. Норман Джуїсон), «Революція Ісуса» (реж.: Д. Ервін, Б. Маккоркл, 2023).

КАДРИК КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ [*фр*. Cadre; *англ*. Frame].

1. Окремий знімок на кіноплівці;

2. Простір на знімальному майданчику, що потрапляє в робоче поле об'єктива кінокамери;

3. Сцена, епізод кінофільму, елемент кінематографічної мови (творець фільму «мислить кадрами»), складник розкадрування. Для кожного кадру (у значенні епізода) знімають кілька дублів.

КАЙДЗЮ [*япон*. 怪獣, Kaiju — «монстр»]. Суміжні терміни: «кайдзю ейґа» — фільм про «кайдзю»; «кайдзин» — стосовно гуманоїдних монстрів; «дайкайдзю» — гігантський монстр, поняття позначає більшу кількість різновидів монстрів.

Жанр фільмів про монстрів у японському кіно сформувався на початку 1950-х років під впливом американських фільмів. У 1954 році вийшов фільм «Ґодзілла» (*Godzilla*), що мав великий успіх. Надалі японський кінематограф нещадно експлуатував цю тему, вивівши на екран інших огнежерлих монстрів (Родан, Мотра, Гаммера, Варан і Барагун). Більшість фільмів ґрунтовані на науковій фантастиці, вони зображують катастрофи,

пов'язані з атомною енергією, боротьбу людей проти різних монстрів або протистояння гігантських монстрів один проти одного. Провідними мотивами цих фільмів є різноманітні соціальні та культурні фобії, пов'язані з науковими експериментами і розвитком технологій, протистояння винахідників і військових сил.

Інша підгрупа «кайдзю» розповідала про доісторичних рептилій, які оживають після стихійних природних лих («Легенда про динозавра»/*Kyôryû kaichô no densetsu*, 1977, реж. Д. Курата), «Ґодзілла» (*Godzilla*, 2014, реж. Г. Едвардс), «Ґодзілла: Мінус один» (*Godzilla: Minus One*, 2023, реж. Т. Ямадзакі).

КАЛІГАРИЗМ [*фр*. Caligarisme] — термін походить від назви німецького експресіоністського фільму «Кабінет доктора Калігарі» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, реж. Р. Віне) і уведений в обіг французами після Першої світової війни. «Калігаризм» вживали стосовно повоєнної Європи, де все було перевернуте з ніг на голову.

КАЛІГРАФІСТИ — письменники і режисери, які чинили пасивний опір державній цензурі та тиску. Так званий «напрям каліграфістів», що зародився в роки Другої світової війни, відповідає напряму «артистична проза» в італійській літературі та кінематографі того часу. Ідеться якщо не протест, то несприйняття гасел фашизму, пасивну опозицію до офіційного кіно. Каліграфісти підкреслено ігнорували дійсність фашистської Італії, звертаючись до пошуків у царині форми. Їхні фільми — переважно екранізації класики — вирізняла професійна майстерність, але часом і певна претензійність, холодний академізм. Каліграфісти вважали за краще екранізувати класичну літературу, уникаючи політичних, економічних і соціальних проблем свого часу, звертаючись до минулого в пошуку вишуканих художніх форм.

Див. *Неореалізм*.

КАМЕО [*англ*. Cameo — «мініатюрний», «епізодичний»] — епізодична роль відомого актора чи іншої знаменитості. Термін уперше використав продюсер Майкл Тодд стосовно фільму «Навколо світу за 80 днів» (*Around the World in Eighty Days*, 1956, реж. М. Андерсон), у якому є 44 камео. Зазвичай мета цього прийому — збільшити комерційний потенціал фільму. У детективі «Список Адріана Мессенджера» (The List of Adrian Messenger, 1963, реж. Дж. Ґ'юстон) Берт Ланкастер, Роберт Мітчум, Френк Сінатра і Тоні Кертіс з'являлися в гримі, що робив їх невпізнаваними; завдання глядачів полягало в тому, щоб угадати, хто є хто.

За крихітну роль у фільмі «Супермен» (*Superman*, 1978, реж. Р. Доннер) Марлон Брандо отримав гонорар у $2 250 000 і 11 % прибутку продюсерів. Однак часто камео мають жартівливий характер і розраховані тільки на комічний ефект, іноді зрозумілий лише посвяченим. Такі камео зазвичай не вказують у титрах. Альфред

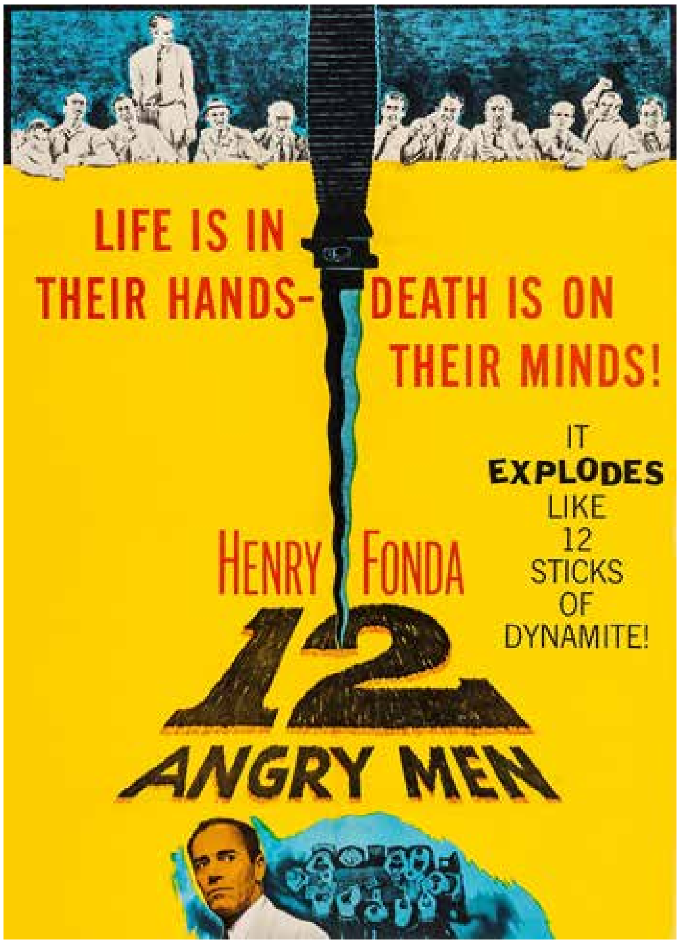


Рятувальна шлюпка, 1944

Гічкок з'являвся майже в кожному своєму фільмі, починаючи з «Мешканця» (*The Lodger*, 1926), вигадуючи для цього різні кумедні ситуації: так, у картині «Рятувальна шлюпка» (*Lifeboat*, 1944) по воді пропливає газета з фотографією режисера. Іноді знаменитості, котрі з'являються в камео, грають самих себе.

КАМЕРА-СТИЛО [*фр*. Caméra-Stylo — «камера-перо»] — термін увів в обіг французький режисер Александр Астрюк 1948 року в одному зі своїх програмних текстів, порівнявши камеру з вічним пером, що дає змогу писати кінокамерою так само вільно, як письменник — пером. «Камера-стило», що стала реальністю, різко посилила позиції авторського кіно, де документаліст є єдиною особою — сценарист-режисер-оператор, а часом і продюсер, де можна працювати без попереднього сценарію, який під час зйомок «пише» саме життя.

КАМЕРНИЙ ФІЛЬМ [*англ*. Ark — «ковчег» + Film] — фільм, дія якого відбувається в замкненому просторі — готелі, кімнати, магазини, судна, літаки: «Ґранд Готель» (*Grand Hotel*, 1932), «Пригода "Посейдона"» (*The Poseidon Adventure*, 1972), «Аеропорт»



12 розгніваних чоловіків, 1957

(*Airport*, 1979), «Мізері» (*Misery*, 1990, реж. Р. Райнер), «Кімната страху» (*Panic Room*, 2002, Д. Фінчер), «Ілюзія польоту» (Flightplan, 2005, реж. Р. Швентке), «Кімната смерті» (*The Killing Room*, 2009, реж. Дж. Лібесман), «Похований живцем» (*Buried*, 2010, реж. Р. Кортес), «Венера в хутрі» (*La Vénus à la fourrure*, 2013, реж. Р. Полянський), «Не згасне надія» (*All Is Lost*, 2013, реж. Дж. С. Чандор), «Лок» (*Locke*, 2013, реж. С. Найт), «Бердмен» (*Birdman*, 2014, реж. А. Г. Іньярріту), «Кімната» (*Room*, 2015, реж. Л. Абрагамсон), «Кловерфілд, 10» (*10 Cloverfield Lane*, 2016, реж. Д. Трахтенберг), «Кімната бажань» (*The Room*, 2019, реж. К. Волькман).

КАМЕРШПІЛЕ [*нім.* Kammerspiele — «камерна драма»] — різновид драми, що сформувався в німецькому театрі, мистецтві та кіно на початку 1920-х років як своєрідний протест проти ірраціональності світосприйняття експересіонізму. Характерними ознаками «камершпіле» є психологізм, що межує з натуралізмом, прагнення оголити внутрішню сутність зазвичай нечисленних персонажів — представників середнього бюргерства і чиновництва, соціальний песимізм. Камершпіле характеризує єдність місця і часу дії в межах зазвичай нескладного сюжету, сповільненість темпу, особлива увагою до деталей, що набувають часом символічного значення.

Засновником камершпіле в кіно був сценарист Карл Маєр: «Осколки» (*Scherben*, 1921, реж. Л. Пік) і «Чорний хід» (*Hintertreppe*, 1921, реж. П. Лені), «Вулиця» (*Die Straße*, 1923, реж. К. Груне), «Святвечір» (Sylvester, 1923, реж. К. Груне), «Остання людина» (*Der letzte Mann*, 1925, реж. Ф. Мурнау). У цих фільмах реалістичне зображення життя поєднане з тонким психологічним аналізом характерів. Найбільш визначними акторами камершпіле були Еміль Яннінгс, Хенні Портер, Фріц Кортнер.

Автори, які готували сценарії камерних фільмів, не просто звужували соціальне середовище, у якому жили і діяли їхні герої, а йшли на свідоме обмеження місця дії, обмежуваного одним будинком, однією квартирою. Це змушувало авторів глибоко і тонко аналізувати вчинки та поведінку своїх героїв для того, щоб глядачі зацікавлено стежили за дією на екрані. Як наслідок з'явилась іще одна особливість камерних фільмів — пошуки оригінальних сюжетів, створення оригінальних сценаріїв.

Численні екранізації того часу принесли в кінематограф велику кількість написів із літературних творів, покладених в основу фільмів. Такі написи іноді не вміщалися в одному титрі, тому їх продовжували в іншому. Глядачі витрачали час на читання, і драматична напруга фільму слабшала.

Автори і теоретики камерних фільмів оголосили нещадну війну «літературщині» і для зміцнення своїх творчих позицій почали створювати сценарії і ставити фільми без жодних написів. Своєю головною зброєю вони обрали відточений сюжет і виразну гру акторів. Великого значення набули деталі, за допомогою яких сценарист міг порозумітися з глядачами, не вдаючись до розлогих написів.

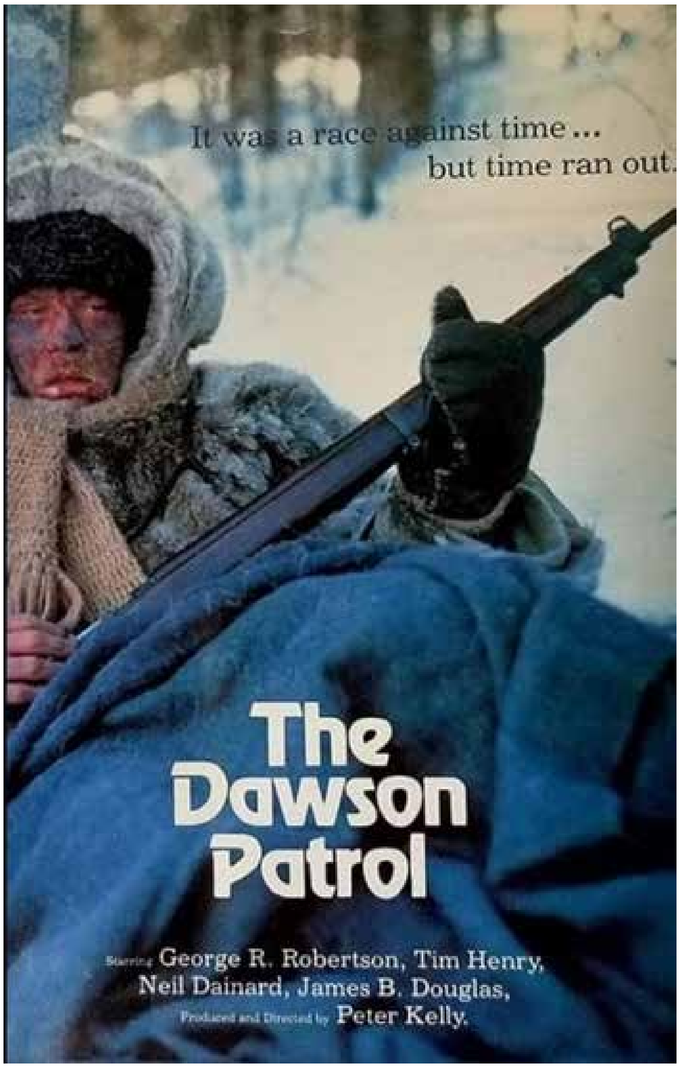
Сценаристи «камершпіле» відмовлялися від написів навіть тоді, коли вони були необхідні. Наприклад, замість короткого і лаконічного напису «наступного дня», подавали багатометрові кадри заходу сонця, настання ночі, а потім світанку.

Першим безнадписним фільмом прийнято вважати «Осколки». Його поставив режисер Лупу Пік за сценарієм Карла Маєра 1921 року. У ньому брали участь лише чотири людини.

КАНАДСЬКИЙ ВЕСТЕРН [*англ.* Mountie Film — «гірський фільм»] — фільми, що подібні до американських вестернів, про романтичних героїв, зазвичай шерифів, мисливців, першопоселенців: «Північні пригоди» (*Northern Pursuit*, 1943, реж. Р. Волш), «Дика північ» (*The Wild North*, 1952, реж. Е. Мартон), «Божевільний мисливець Якон» (*Mad Trapper of the Yukon*, 1975, реж. Т. Гарнетт), «Ранковий патруль» (*The Dawson Patrol*, 1978, реж. П. Келлі).

Див. *Вестерн, Спагеті-вестерн*, *Кенгуру-вестерн*, *Істерн*, *Саутерн*.

КАРПАЛІСТИКА [*лат.* Carpe — «кисть руки»] — неологізм, що позначає жест у кіно. Американський



Ранковий патруль, 1978

історик кіно Юрій Ців'ян визначив карпалістику як наукову дисципліну про «рух і жест у мистецтві», присвятивши їй книжку. На матеріалі фільмів Чарлі Чапліна, прози Стерна та ін. Юрій Ців'ян аналізує роль фізичного та словесного руху в загальному задумі. Дослідник нагадує: жест — первооснова мистецтва. І цитує театральну рецензію майбутнього психолога Виготського: «Сценічний жест не тягнеться за словом, а випереджає його, як блискавка грім... надає текстові смислу, психологічного і духовного». Цей смисл і розкриває Ців'ян, пильно вдивляючись у те, як Чаплін піднімає котелок, у те, як робить розчерк тростина Трістрама Шенді, — ледве втримується, щоб, наслідуючи Стерна, не зав'язати кінця своєї книжки бантиком.

КАРТУН [*англ.* Cartoon — «карикатура»] — поняття, що перейшло на рисований фільм, оскільки першими його авторами були журнальні карикатуристи та автори коміксів.

Див. *Анімаційне кіно*.

КАСКАДЕР [*фр.* Cascade; *англ.* Stunt — «водоспад», «падіння»] — дублер, який виконує складні трюки, що потребують спеціальної (технічної, спортивної та ін.) підготовки, замість кіноактора.

КАСТИНГ [*англ.* Casting] — підбір акторів-виконавців для фільму. На початковому етапі відбір проводять за допомогою фотографій, потім відбуваються проби — прослуховування актора, під час яких він грає певну роль перед камерою без макіяжу і декорацій. Зазвичай кастинг проводить начальник акторського відділу кіностудії, але на побажання режисера, продюсера або кіностудії також зважають.

КАЦУҐЕКІ [*япон.* 活撃 刀剣乱舞, Katsugeki — «театр двобоїв»] — японські історичні, фантастичні фільми, що набули поширення на початку століття. У «кацуґекі» дія зводилася до фехтувальних поєдинків. У драматургії акцент був на пригодницьких елементах і втручанні надприродних сил. Спрощена модель театру кабукі стала зразком для фільмів «кенґекі», у яких замість міфологічних персонажів діють самураї і роніни.

Див. *Кенґекі*.

КАШЕ [*фр.* Caher — «ховати», «затуляти»] — непрозора заслінка у вигляді будь-якої геометричної фігури (прямокутника, ромба, трикутника, овала тощо), використовувана під час кінозйомки.

КЕНГУРУ-ВЕСТЕРН [*англ.* Kangaroo-Western] — жартівлива назива австралійських вестернів. Жанр веде початок від драми з життя «бушрейнджерів» (слово *bysh* в Австралії позначає не чагарник, а ліс: звідси й виник «бушрейнджер») — благородних розбійників австралійських прерій. Ці фільми відображали як релігійно-етичні ідеали білого населення, так і історію його утвердження на чужій і далекій землі.

В австралійських вестернах, як і в далекій Америці, недавнє минуле (освоєння материка, підкорення екзотично щедрої, але суворої природи, золота лихоманка середини XIX століття) обростало ореолом легенди. Життя перших переселенців (заслані кримінальні та політичні каторжани), одіссея фермерів і скотарів XIX століття, наплив золотошукачів стали джерелом романтичних сюжетів з епохи першопрохідців, а отже паралелі з фільмами класика американського вестерну Джона Форда не випадкові. Як не випадковою є і поява жанру, що оспівує мужніх і справедливих «рицарів великої дороги» з австралійських лісів, витіснених згодом ковбоями з Далекого Заходу США.

Див. *Вестерн, Спагеті-вестерн*, *Істерн*, *Саутерн*.

КЕНҐЕКІ, ТЯМБАРА-ЕЙҐА [*япон.* チャンバラ, Chanbara Eiga — «фехтувальний фільм»] — японські фехтувальні фільми про епоху самураїв, динамічна дія яких зводиться до фінального поєдинку на мечах. Термін «тямбара» виник зі звуконаслідування, що імітує брязкання мечів.

За структурою і характером героїв «кенґекі» подібний до вестерну. У «кенгекі» багато легкості, руху,



Сім самураїв, 1954

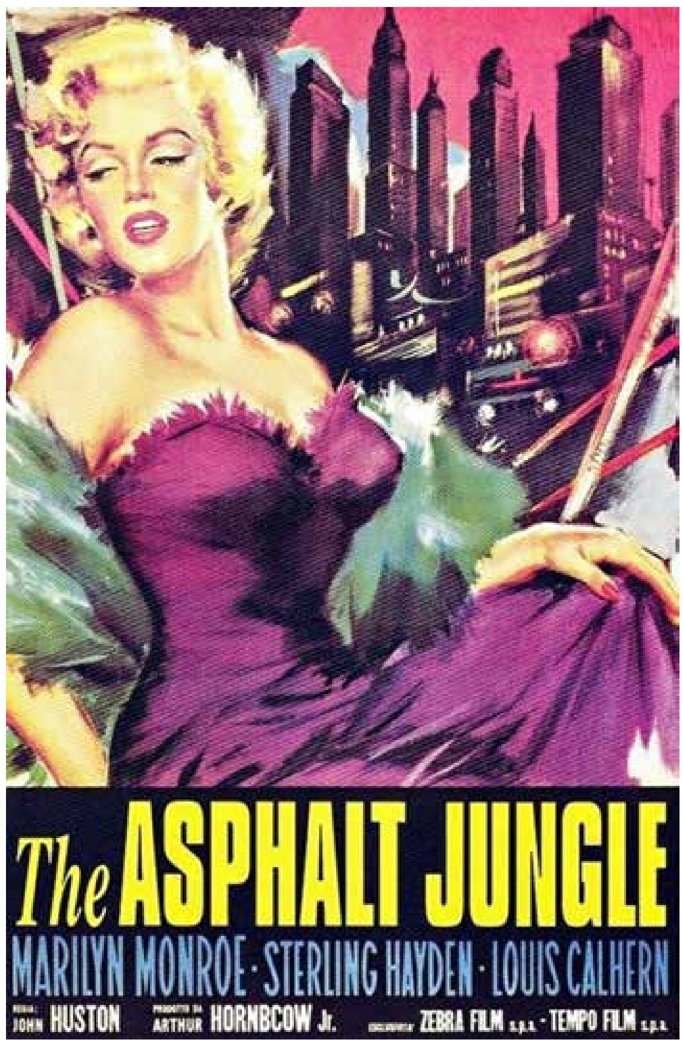
стрімкої динаміки. Кульмінацією «кенґекі» є запеклий і темпераментний поєдинок на мечах, до якого, по суті, і зводилася вся дія. Герої «кенґекі» долали неймовирні труднощі заради виконання свого обов’язку. Вони жили у світі боротьби, надзвичайних пригод, неправдоподібних порятунків від небезпеки. Ці персонажі приваблювали мужністю і холоднокровністю, фізичною силою і душевною стійкістю.

Герой «кенґекі» міг розраховувати на симпатії широкої публіки, бо зазвичай це був самурай-відступник — ронін, котрий боровся з насиллям і несправедливістю. Найтиповішим героєм «кенґекі» був мандрівник із загостреним почуттям справедливості, який, стикаючись із насильством і злом, або зустрічаючи свого запеклого ворога, вирішував конфлікт за допомогою меча і йшов із фільму назустріч новим пригодам. Він викликав співчуття глядачів тим, що знаходив вихід з найскладніших життєвих ситуацій, був активною особистістю, яка розраховує лише на власний розум, силу, спритність, вправність, винахідливість.

І хоча прототипами «кенґекі» були й реальні історичні особистості, такі фільми здебільшого населені персонажами з фольклору, обробленого пізніше літературою. Найбагатшим матеріалом для таких характерів, сильних і мужніх, було насичене подіями життя безстрашних героїв стародавніх переказів. «Кенґекі» посідає в японському кіно таке саме місце, як вестерн в американському. Спорідненість жанрів кидається в очі насамперед. Динамічність дії та тип героя «кенґекі» разом із авантюрним сюжетом дійсно нагадують вестерн. І «кенґекі», і вестерн — специфічні жанри героїчного фільму, вибудованого на фольклорному та історичному матеріалі. За стійкістю драматургічних схем і антуражу, за характером і постійністю головних персонажів, за романтичною умовністю ці фільми видаються близнюками. В обох жанрах діє сильна особистість. Герой — ковбой, котрий обходиться з важким кольтом з тією ж достеменно цирковою спритністю, з якою самурай володіє мечем. І «кенґекі», і вестерн продовжують дотримуватися властивого їм кола тем, ситуацій і конфліктів. Можливо, така близькість і сприяє постійному взаємопроникненню та взаємовпливу цих жанрів.

Жанр «кенґекі», реалізований найкращими майстрами японського кіно, вплинув на кінематограф інших країн. Зокрема на фільм Акіри Куросави «Охоронець» спирався першопроходець італійського «спагеті-вестерну» Серджіо Леоне («За жменю доларів»/*Per un pugno di dollari*, 1964). Режисер Джон Ву також надихався «кенґекі» у своїх ранніх фільмах.

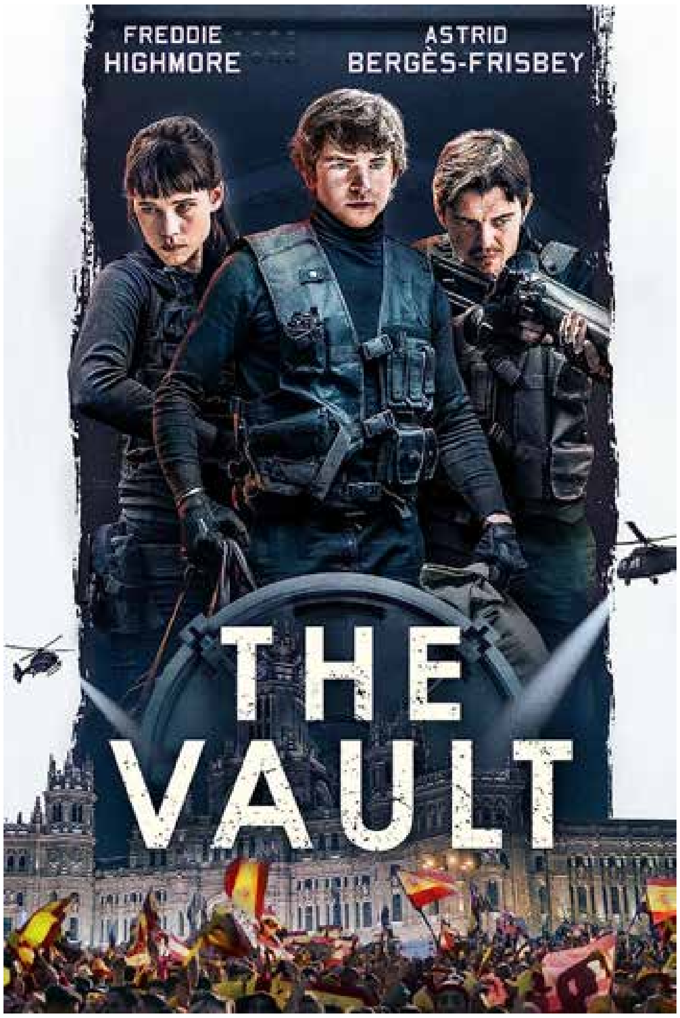
КЕПЕР-ФІЛЬМ [*фр.* Caper Film] — французький піджанр фільмів, що розвивався з кінця 1950-х років



Асфальтові джунглі, 1950

і зображує пограбування очима самих злочинців. Американські фільми «Асфальтові джунглі» (*The Asphalt Jungle*, 1950) Джона Г'юстона та «Шанси проти завтрашнього дня» (*Odds Against Tomorrow*, 1959) Роберта Вайза сприяли виникненню піджанру та мали на нього суттєвий вплив.

Основні фільми: «Чоловічі розбори» (*Du rififi chez les hommes*, 1954, реж. Ж. Дассен), «Червоне коло» (*Le cercle rouge*, 1970, реж. Ж.- П. Мельвіль), «На гребені хвилі» (*Point Break*, 1991, реж. К. Бігелоу), «Не спійманий — не злодій» (*Inside Man*, 2006, реж. С. Лі), «Погоня за ураганом» (*The Hurricane Heist*, 2017, реж. Р. Коен), «Геніальне пограбування» (*Way Down*, 2021, реж. Ж. Балаґеро).



Геніальне пограбування, 2021

КЕШ-РИБЕЙТ [*англ.* Cash Rebate — «знижка готівкою»] — надає змогу країні, на території якої знятий фільм, повертати продюсерам частину витрачених на зйомки грошей за умови виконання певних умов.

Раніше голлівудські фільми їхали знімати, наприклад, у Чехію чи Угорщину, бо там загалом було дешевше знімати, і законодавство цих країн надавало продюсерам змогу повертати частину витрачених грошей. Сьогодні така система повернення грошей існує в усіх європейських країнах, зокрема Німеччині.

Див. *Втікаюче виробництво*.

КІБЕРПАНК [*англ.* Cyberpunk, від Cyberpetics — «кібернетика» + Punk — «паскуда», «покидьок»] — термін вигадав і вперше вжив письменник Брюс Бетке, який 1983 року опублікував однойменне оповідання. У кінематографі — один із різновидів наукової фантастики, що фокусується на комп'ютерах, високих технологіях і проблемах, які виникають у суспільстві внаслідок згубного застосування результатів технологічного прогресу. Кіберпанку властивий футуристичний тон, зруйновані та зубожілі міста, часткове знищення довкілля, могутні корпорації, розбої на вулицях — і все це на тлі надзвичайно потужних комп'ютерів, робототехніки та інформаційних технологій.

Фільми «Втеча з Нью-Йорка» (*Escape from New York*, 1981, реж. Дж. Карпентер), «Той, хто біжить по лезу» (*Blade Runner*, 1982, реж. Р. Скотт), «Робот-поліцейський 1–4» (*RoboCop 1–4*, 1987, 1990, 2014, реж.: П. Верговен, І. Кершнер, Ж. Паділья), «Втеча з Лос-Анджелеса» (*Escape from L.A.*, 1996, реж. Дж. Карпентер), квадрологія «Матриця» (*The Matrix*, 1999–2021, реж. Е. і Л. Вачовскі), «Божевільний Макс: Дорога люті» (*Mad Max: Fury Road*, 2015, реж. Дж. Міллер), «Той, хто біжить по лезу 2049» (*Blade Runner 2049*,



Божевільний Макс: Дорога люті, 2015



Той, хто біжить по лезу 2049, 2017

2017, реж. Д. Вільнев) визнані найяскравішими зразками цього жанру.

Див. *Постапокаліптика*, *Науково-фантастичний фільм*, *Футуризм*.

КІДНЕПІНГ [*англ.* Kidnap Drama] — фільми про викрадення дітей з метою отримання грошей чи політичного шантажу. У контексті фільмів часто зображені війна, злочин, викрадення молодих дівчат і знущання над ними.

Фільми цього жанру: «Людина, яка занадто багато знала» (*The Man Who Knew Too Much*, 1934 і 1955, реж. А. Гічкок), «Ніч наступного дня» (*The Night of the Following Day*, 1968, реж. Г. Корнфілд), «Погоня» (*Abduction*, 1975, реж. Дж. Зіто), «Викрадення президента» (*The Kidnapping of the President*, 1979, реж. Дж. Менделюк), «Патті Герст» (*Patty Hearst*, 1988, реж. П. Шредер), «Викуп» (*Shattered: Butterfly on a Wheel*, 2007, реж. М. Баркер), «Викрадення» (*Kidnap*, 2017, реж. Л. Прієто), «Всі гроші світу» (*All the Money in the World*, 2017, реж. Р. Скотт), «Повірте мені: Викрадення Лізи Мак-Вей» (*Believe Me: The Abduction of Lisa McVey*, 2018, реж. Дж. Донован), «Чорний телефон» (*The Black Phone*, 2021, реж. С. Дерріксон).

КІНЕМАТОГРАФ [*грецьк.* Kinema, Kinematos — «рух» + Grapho — «пишу»] — первинна назва апарата для зйомки на кіноплівку рухомих об'єктів і подальшого відтворення одержуваних знімків шляхом проєктування на екран, а також комплекс пристроїв і методів, які забезпечують зйомку і демонстрацію фільму. Термін «кінематограф» уперше з'явився і увійшов у загальний обіг у французькому варіанті «синематограф», що позначає систему створення і показу фільмів, розроблену братами Люм'єр. Часто термін «кінематограф» уживають у значенні «кіномистецтво».

КІНЕТОСКОП [*грецьк.* Kinetos — «рухомий»] — апарат, винайдений Томасом Едісоном 1893 року, для індивідуального перегляду швидко змінюваних фотографічних знімків, під час якого створюється ефект руху знятих об'єктів. Кінетоскоп — один із попередників кінематографа.

Див. *Мутоскоп, Праксиноскоп, Оптичний театр, Пресинема*

КІНО [*англ.* Cinema] — поширений варіант скороченої назви кіномистецтва, кінематографії або кінотеатру.

КІНО ВИЖИВАННЯ [*англ.* Survival Picture] — протистояння людей, які опинилися далеко від цивілізації, силам природи. Екстремальна ситуація замість звичного життєвого ладу. Розкриття особистості через обставини, в яких опиняється людина, котра вимушена покладатися лише на інтелект, щоб знайти вихід із ситуації, що склалася, а отже, вижити. Кіно виживання — піджанр пригодницьких фільмів, де дія відбувається на островах, у пустелі, джунглях, на Північному полюсі: «П'ятеро повернулися» (*Five Came Back*, 1939, реж. Дж. Ферроу), «Єремія Джонсон» (*Jeremiah Johnson*, 1972, реж. С. Поллак) і «Ті, що вижили» (*Alive*, 1993, реж. Ф. Маршалл), «Відкрите море» (*Open Water*, 2003, реж. К. Кентіс), «Той, хто вижив» (*The Revenant*, 2015, реж. А. Іньярріту).

КІНО КАТЕГОРІЇ «А» [*англ.* A-movie] — під «кіно класу "А"» часто розуміють щось велике, значуще, хітове. Насправді ситуація в американському кіно протягом останніх 40 років після краху системи Голлівуду, сформованої ще в «золоту добу» (тобто в 1930-х — 1940-х роках), настільки переінакшилася, що наявні терміни різко змінили своє значення.

Раніше до кіно категорії «А» належала тільки продукція найбільших студій Голлівуду — «мейджорів». До них досі належать «Ворнер Бразерс» (*Warner Bros.*), «Коламбія Пікчерз» (*Columbia Pictures*), «XX століття Фокс» (*20th Century Fox*), «Парамаунт» (*Paramount Pictures*), «Буена Віста» (*Buena Vista*) з компанією Волта Діснея (*The Walt Disney Company*) в її складі, а також злиті на початку 1980-х студії *МГМ* (*Metro-Goldwyn-Mayer*) та «Юнайтед Артістс» (*United Artists*); крім того, у 1940-ві роки мала чималий вплив фірма *РКО* (*RKO Pictures*).

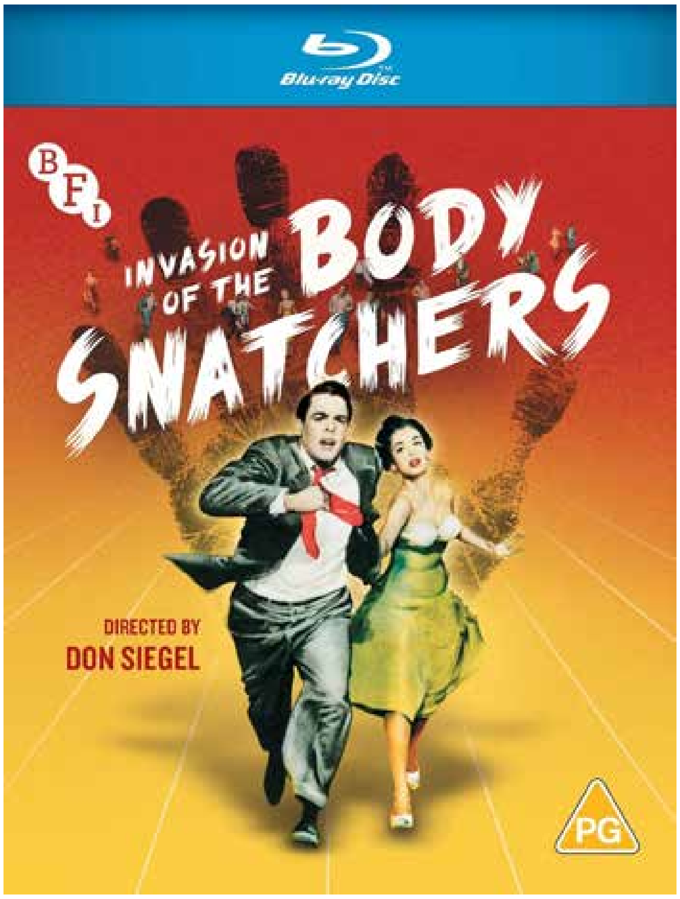
Усі фільми дрібних незалежних компаній, що підпадають під визначення «інді» (незалежні), зараховували до категорії «Б». Але проникнення незалежного кінематографа в систему великого Голлівуду, що розпочалося наприкінці 1960-х років, спричинилося до розмивання меж між «мейджорами» та «інді». Останні, зокрема успішні на початку 1990-х років компанії «Мірамакс» (*Miramax Films*) і «Нью-Лайн Сінема» (*New Line Cinema*), стають дочірніми щодо кіногігантів, тобто своєрідними мінімейджорами.

Фірми з нинішньої «великої шістки» нерідко прокатують фільми, вироблені самостійними продюсерами. І бюджет незалежної, на перший погляд, стрічки на кшталт «Термінатор-2: Судний день» (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991, реж. Дж. Кемерон) компанії «Каролько» (*Carolco Pictures*) виявився в 1991 році рекордним для американського кіно, сягнувши стомільйонної межі. Активний розвиток відео наприкінці 1970-х років призвів до того, що ціла низка картин виходила не в кінотеатрах, а одразу на відеокасетах.

Звичайно, добре оцінювати за допомогою літер «А» і «Б» саме художній рівень фільмів. Водночас практика доводить, що і вгорі, і внизу прокатних рейтингів поряд опиняються аж ніяк не однакової значущості твори, оцінювати які за величиною бюджету чи впливовістю студій-виробників і прокатників, м'яко кажучи, несерйозно.

Див. *Блокбастер*.

КІНО КАТЕГОРІЇ «Б» [*англ.* B-movie] — зазвичай асоціюється з чимось не вартим уваги, некасовим. Фільми категорії «Б» склали окремий напрям орієнтовно на початку 1940-х років, хоча подібні стрічки знімали й раніше.



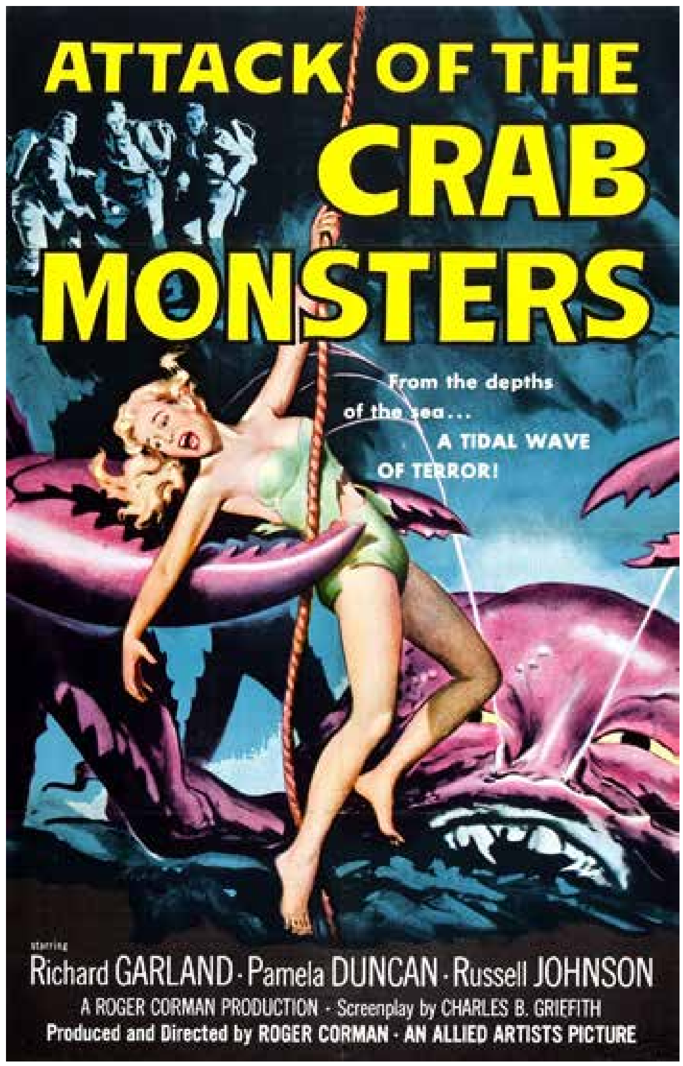
Вторгнення викрадачів тіл, 1956

Продюсер Вел Льютон, пропрацювавши на початку 1930-х років асистентом монтажера у фірмі Девіда Сельзника, увійшов в історію кіно як зачинатель від 1942 року малобюджетного кінематографа в спеціальному відділі кіностудії *РКО*, а потімі перекваліфікувався на белетриста, видавши 10 романів, зокрема один порнографічний. Льютон продюсував фільми жахів, що стали малою класикою: «Люди-кішки» (*Cat People*, 1942, реж. Ж. Турнер), «Я гуляла із зомбі» (*I Walked With a Zombie*, 1943, реж. Ж. Турнер), «Прокляття людей-котів» (*The Curse of the Cat People*, 1944, реж.: Г. фон Фрітч, Р. Вайз), «Викрадач тіл» (*The Body Snatcher*, 1945, реж. Р. Вайз), «Острів мертвих» (*Isle of Dead*, 1945, реж. М. Робсон).

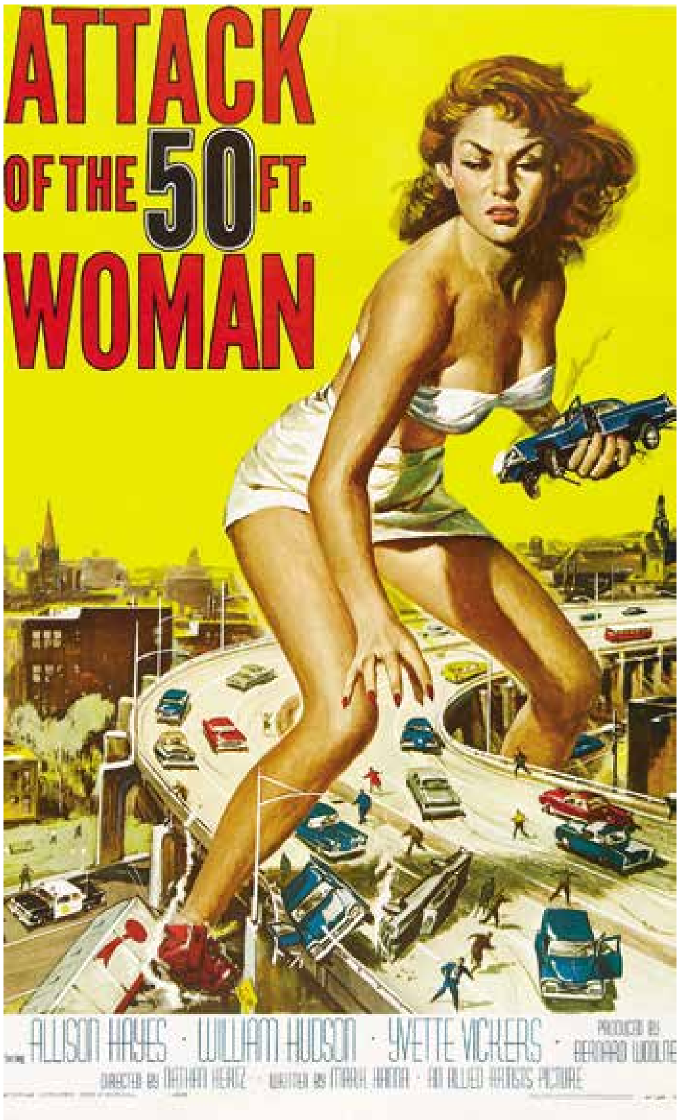
У 1950-ті роки малобюджетне фантастичне кіно набуло надзвичайного розквіту. «Річ з іншого світу» (*The Thing from Another World*, 1951, реж. К. Найбі), «Муха» (*The Fly*, 1958, реж. К. Нойманн), «Вторгнення викрадачів тіл» (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, реж. Д. Сіґал), «Крапля» (*The Blob*, 1958, реж.: І. Ш. Єворт мол., Р. С. Доутен мол.), «Напад 50-футової жінки» (*Attack Of The 50-ft. Woman*, 1958, реж. М. Юран) та низка інших картин мають безпосередні аналоги в кінематографі класу «Б» сорокарічної давнини, а деякі визнані касовими фільми 1970-х — 1990-х років містять приховані цитати з того самого джерела.

У 1950–1960-ті роки некоронованим королем кіно категорії «Б» був режисер і продюсер Роджер Корман, який зняв 45 повнометражних стрічок за 16 років своєї активної діяльності. До того ж ці картини були різними за жанрами — не лише містичними екранізаціями оповідань Едгара По, а й фантастичними: «День, коли світ скінчився» (*The Day the Earth Stood Still*, 1951, реж. Р. Вайз), «Атака крабів-монстрів» (*Attack of the Crab Monsters*, 1957, реж. Р. Корман), «Війна сателітів» (*The War of the Satellites*, 1958, реж. Р. Корман); гангстерськими: «Кулеметник Келлі» (*Machine-Gun Kelly*, 1958, реж. Р. Корман), «Різанина на День Святого Валентина» (*The St. Valentine's Day Massacre*, 1967, реж. Р. Корман), «Кривава мама» (*Bloody Mama*, 1970, реж. Р. Корман); молодіжно-рокерськими: «Карнавальний рок» (*Carnival Rock*, 1957, реж. Р. Корман), «Дівчина з коледжу» (*Sorority Girl*, 1957, реж. Р. Корман), «Дикі ангели» (The Wild Angels, 1966, реж. Р. Корман).

1994 року один з учнів Кормена Монте Геллман, позбавлений самостійної роботи, був усе-таки причетний неабиякою мірою як продюсер до створення «феномена Квентіна Тарантіно», який на позір без зусиль перейшов від малобюджетного та некасового кіно («Скажені пси»/*Reservoir Dogs*, 1992) до середньобюджетного та суперхітового («Кримінальне чтиво»/*Pulp*



Атака крабів-монстрів, 1957



Напад 50-футової жінки, 1958

Fiction, 1999). Його однодумець Роберт Родрігес, який примудрився зняти «Музиканта» (*l Mariachi*, 1992) лише за $7 000 і зібрати в прокаті $2 000 000, також отримав можливість оперувати бюджетами у межах $8 000 000 — $10 000 000 у фільмах «Відчайдух» (*Desperado*, 1995) і «Від заходу до світанку» (*From Dusk Till Dawn*, 1996).

Стрімкий розвиток відео, доходи від якого вже на початку 1980-х років перевищили прибутки від кінопрокату, спричинився до того, що безліч стрічок, знятих в Америці, почали випускати одразу на касетах, минаючи етап показу в кінотеатрах. Ще є чимала партія картин, розрахованих на країни третього світу.

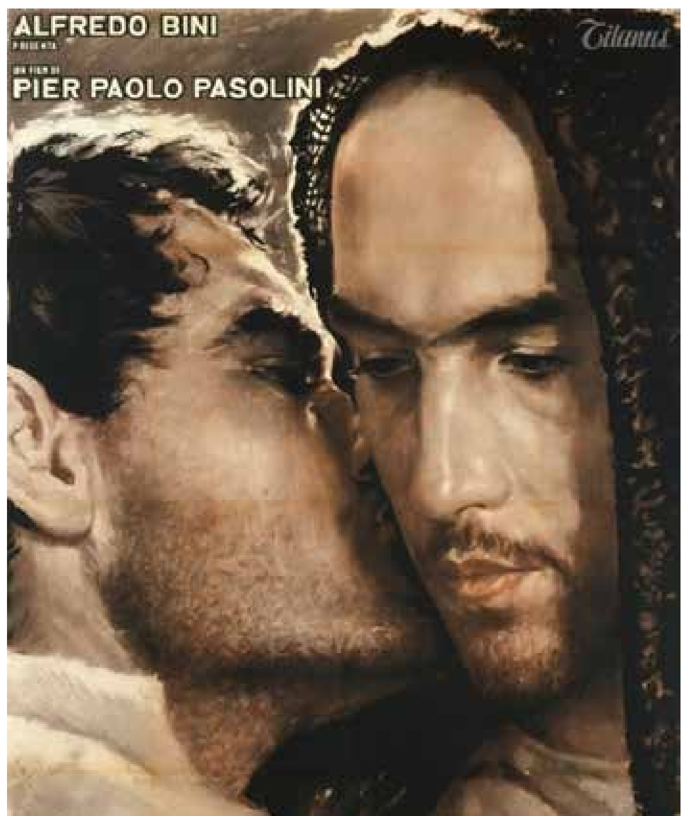
Див. *Треш*, *Кіч*.

КІНО КАТЕГОРІЇ «З» [*англ.* Z-movie] — малобюджетні фільми, зроблені нашвидкуруч, зазвичай украй низького рівня. Фільми категорії «З» орієнтовані на молодіжну аудиторію.

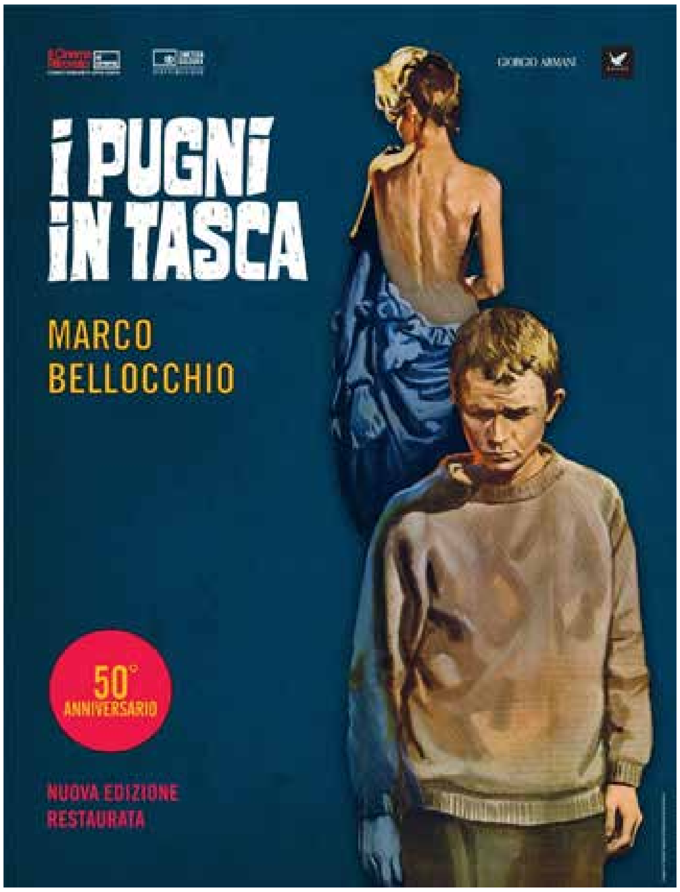
КІНО «КОНТЕСТАЦІЇ», «БУНТАРСЬКЕ КІНО» — течія в італійському кіно, що виникла в середині 1960-х років, коли бунтівна молодь у будь-який спосіб прагнула покласти край своєму дрібнобуржуазному існуванню і вирушити в далекі краї — в Африку чи Індію, адже лише там, на їхню думку, можна нарешті знайти сенс буття. Кіно «контестації» проголошувало революційний протест проти суспільства, системи влади. Художники лівих поглядів протистояли комерціалізації сучасного кіно. Вони прагнули реабілітувати фізичну реальність людської плоті на екрані в її художньому і філософському аспектах, уважаючи неприпустимим віддавати цю сферу на поталу комерційному кіно.

Біля витоків кіно «контестації» стояли Марко Беллоккйо — «Кулаки в кишені» (*I pugni in tasca*, 1965); Тінто Брасс — «Ка Іра, повстання потік» (*Ca Ira Il Fiume Della Rivolta*, 1965), «Захекавшись» (*Col Cuore In Gola*, 1967), «Крик» (*L'urlo*, 1969). Одним із найяскравіших представників кіно «контестації» став режисер П'єр Паоло Пазоліні. 1964 року виходить його фільм «Євангеліє від Матвія» (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964).

Того самого року що і «Євангеліє від Матвія» Пазоліні поставив другий фільм «Перед революцією»



Євангеліє від Матвія, 1964



Кулаки в кишені, 1965

(*Prima Della Rivoluzione*, 1964), історію духовного «недозмужіння» юнака з буржуазного кола, з явними біографічними алюзіями. Фільм став одним із флагманів молодіжної італійської «контестації» в кіно, у її романтичному вимірі. У фільмі «Свинарник» (*Pigpen/ Porcile*, 1969) режисер досліджує проблеми фашизму і неофашизму.

КІНОАЛЬМАНАХ, ФІЛЬМ-АНТОЛОГІЯ, «ОМНІБУС-ФІЛЬМ» — ігровий фільм, що складається з двох або більше короткометражних стрічок, часто пов'язаних лише однією спільною темою, місцем дії чи подією (зазвичай кульмінаційною точкою). У деяких випадках різні частини фільму знімають різні режисери. Іноді спільною темою є місце: «Нью-йоркські історії» (*New York Stories*, 1989), «Париж, я люблю тебе» (*Paris, je t'aime*, 2006); людина: «Чотири кімнати» (*Four Rooms*, 1995) або річ: «Двадцять доларів» (*Twenty Bucks*, 1993), «Кава та цигарки» (*Coffee and Cigarettes*, 2003), які наявні в кожній історії та зв'язують їх разом. Антологія також може складати збірку екранізацій творів певного автора, як-от «Вождь червоношкірих та інші...» (*O. Henry's Full House*, 1952) за оповіданнями О. Генрі або «Історії жаху» (*Tales of Terror*, 1962) за оповіданнями Едгара По.

У низці випадків одна головна сюжетна лінія фільму рамкується кількома другорядними, як у стрічках «Глибокої ночі» (*Dead of Night*, 1945) та «Ілюстрована



Володимир Миславський записує інтерв'ю з Тінто Брасом на кіностудії Cinecitta

людина» (*The Illustrated Man*, 1969). Перший фільм сприяв популяризації фільмів жахів такого формату, хоча подібні картини знімали й раніше, зокрема британська кіностудія *Amicus Productions* зняла кілька таких кінострічок у 1960-х — 1970-х роках. Протягом 1960-х антології були популярні у Франції та Італії, і видатні режисери, як-от Франсуа Трюффо та Федеріко Фелліні, зробили свій внесок у жанр, узявши участь у виробництві фільмів «Кохання у 20 років» (*L'amour à vingt ans*, 1962) та «Надзвичайні історії» (*Histoires extraordinaires*, 1969).

КІНОДЕКЛАМАЦІЯ — спочатку вилучені з фільмів, а потім спеціально зняті короткі сценки, що їх демонстрували публіці в супроводі читця-декламатора, який перебував за екраном. Особливого поширення кінодекламації набули в 1909–1914 роках.

КІНОДРАМАТУРГІЯ — мистецтво написання сценарію, різновид літературно-екранної творчості, словесне підґрунтя всіх екранних продуктів — кіно, телебачення, відео, мультимедійних творів.

КІНОЖАНР — див. *Жанр*.

КІНОЗІРКА [*англ*. Star] — поняття, що виникло в американському кіно в 1910-ті роки й набуло поширення в європейському кінематографі. Зазвичай поняття «зірка» пов'язують з іменем Джессі Ласкі, засновника компанії «Феймос плеєрз», але фактично воно є дітищем багатьох «незалежних» діячів, котрі шукали шляхів для просування своїх фільмів на екрани та отримання стабільного прибутку. Їх наштовхнув на цю думку успіх окремих акторів у публіки. Уже тривалий час на адресу деяких фірм почали надходити численні листи захоплених шанувальників. Не знаючи прізвищ акторів (їх на той момент у титрах не зазначали), шанувальники спрямовували свою кореспонденцію безпосередньо героям кінокартин, наприклад, «суворому шерифові» з фільму «Самотнє ранчо» тощо.

Що більше зростав потік листів, тим очевиднішою ставала потреба задовольнити закономірний інтерес глядачів. Для цього у вступних титрах фільму почали вказувати імена виконавців головних ролей, а в пресі — повідомляти дані про їхні біографії та спосіб життя (здебільшого вигадані). Реклама «стар» зробила свою справу. Глядачі відтепер знали, до кого треба адресувати листи, і висловлювали своє захоплення новим кумирам. Варто зазначити, що «незалежні» не скупилися на оплату успішних акторів і актрок. Їхні гонорари зростали з феєричною швидкістю.

Показовими в цьому плані є «рекорди», поставлені Мері Пікфорд. У 1908 році вона, як і інші, отримувала 5 доларів на день. У 1914 році, коли на екрани вийшла картина «Це маленьке чортеня» (*A Good Little Devil*, реж. Е. С. Портер), актриса отримувала 100 доларів на день. Після успіху цього фільму, того самого року її ставка зросла до 1 000 доларів на день, а згодом сягнула 10 000 доларів на день. У пресі повідомляли, що «маленька Мері отримує найбільшу платню у світі».

У конкретно історичному значенні «кінозірка» — виконавець, який максимальною мірою відповідає (насамперед зовнішніми даними) персонажеві тієї чи іншої сюжетно-жанрової моделі фільму. У певному смислі «кінозірка» — це типаж. На розвиток феномена «кінозірки» також вплинуло те, що популярні актори 1919-х — 1920-х років (Мері Пікфорд, Дуглас Фербенкс, Ліліан Гіш) знімалися переважно в однотипних ролях, а провідні коміки (Макс Ліндер, Гарольд Ллойд, Бастер Кітон) були носіями постійного образу-маски. Роботу «кінозірок» уможливлювала сувора «спеціалізація», наявна в практиці американського кіно 1910-х — 1930-х років, — певна портретно-фізична рубрикація, наприклад: «дівчата» («кралечки»), «світські дами», «вамп» («фатальні жінки»).

Екранний образ «кінозірки» створював досконалого у своєму роді героя. Таким чином Голлівуд усталював міф про «інше життя». Із цим пов’язаний особливий культ у 1920-ті роки «кінозірок», які поставали в ролях «прибульців»: Рудольф Валентино, Рамон Новарро, Ґрета Ґарбо. У 1930-ті роки з утвердженням реалістичних тенденцій в американському кінематографі лідирував інший тип «кінозірки» («хлопець з нашої вулиці», «своя дівчина»). У таких ролях виявили себе актори Гарі Купер, Джеймс Стюарт, Білл Кросбі, Кетрін Гепберн, Кларк Гейбл, Кері Ґрант та ін. Напередодні Другої світової війни в Європі, у 1940-ві — 1950-ті у США на перший план вийшов новий герой — «загублена людина» (актори Жан Габен, Гамфрі Боґарт, Монтгомері Кліфт та ін.).

Створюваний «кінозірками» образ складався у свідомості публіки як через виконання ролі, так і через легенду (або міф) «кінозірки». У процесі еволюції кіно, із поглибленням образу людини соціальне значення «кінозірки» та її творчі можливості дедалі більше виявляють свою внутрішню конфліктність. Багато «кінозірок» стали великими акторами. У 1960-ті — 1970-ті роки Бріжит Бардо, Джеймс Дін, Марлон Брандо були оточені поклонінням, що нагадувало культ давніх «кінозірок».

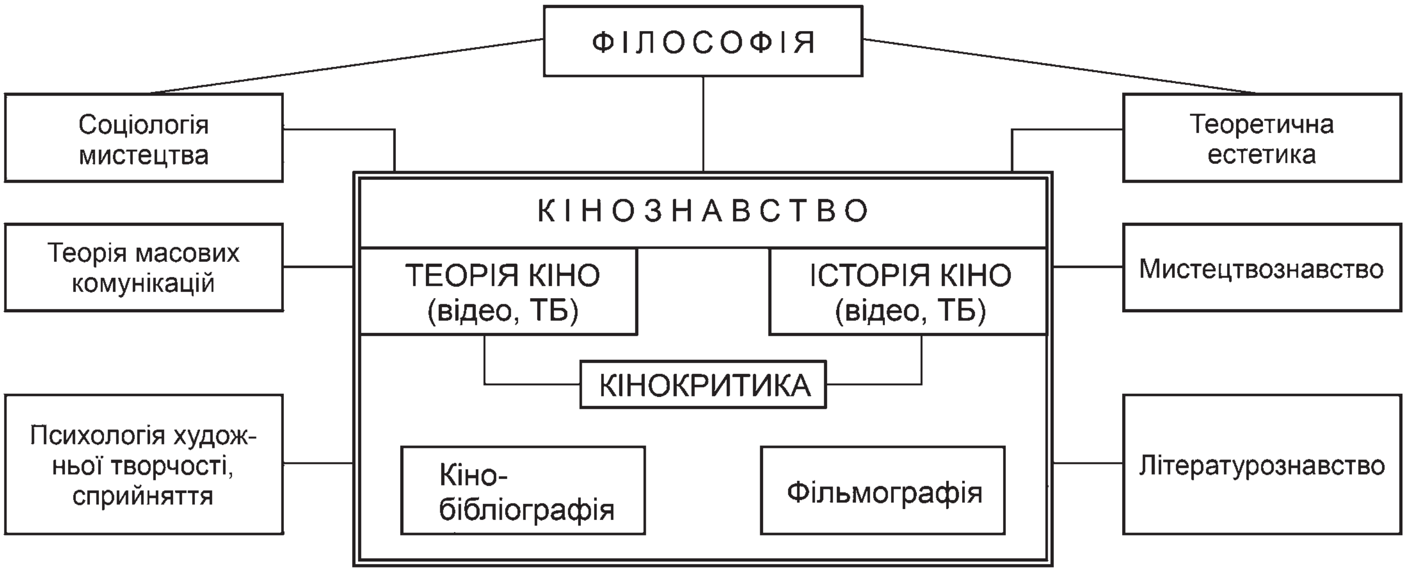


Клара Боу та листи від її шанувальників, 1927

У 1960-ті роки, у зв’язку з появою французької «нової хвилі» і авторського кінематографа, поняття «зірки» досить своєрідно увіходить в авторське кіно. Тепер немає художнього диктату зірки (але варто зазначити, що це стосується виняткого авторського, некомерційного, здебільшого європейського кінематографа), зірка стає елементом режисерського міфу (Анна Каріна у фільмах Жана-Люка Ґодара, Жан-П'єр Лео у стрічках Франсуа Трюффо, Жюльєт Бінош та Дені Лаван у картинах Лео Каракса, Ганна Шигулла в стрічках Райнера Вернера Фассбіндера тощо). Режисер ніби «патентує» актора, перетворюючи на свою персональну зірку, що було характерно також і для деяких режисерів попередніх десятиліть. Наприклад, союзи Марлен Дітріх і Джозефа Штернберга, Ґрети Ґарбо і Моріца Стіллера, Любові Орлової та Григорія Александрова тощо.

У 1970-ті — 1990-ті роки поняття «зірка» стає універсальним, кінозірками виявляються фотомоделі, рок- і поп-музиканти, оскільки всі аудіовізуальні засоби тісно пов’язані (наочний приклад — Девід Бові або такі актриси, як Лів Тайлер та Алісія Сільверстоун, які завдяки відеокліпам стали кінозірками ще до ролей на великому екрані).

КІНОЗНАВСТВО [*англ.* Film Appreciacion, Film Research] — наука про кіно, що вивчає теорію та історію кіномистецтва, зокрема акторську творчість,



режисуру, проблеми кінодраматургії, кіномузику, мистецтво оператора і художника тощо. З кінознавством безпосередньо пов’язана кінокритика, що аналізує поточне життя кіномистецтва.

КІНОЗНІМАЛЬНИЙ АПАРАТ, КІНОКАМЕРА [Кіно + лат. Camera — «склепіння», «кімната»; *англ.* Motion Picture Camera] — оптико-механічний пристрій для кінозйомки. Основні частини кінознімального апарату — об’єктив і візирна система (візир), приводний механізм і обтюратор, скачковий механізм. Розрізняють кінознімальні апарати для зйомки на 70-, 35-, 16-, 9,5-, 2х8- і 8-мм кіноплівку.

КІНОІНДУСТРІЯ [*англ.* Film Industry] — кінематограф як галузь виробництва, загальна назва всіх підприємств, інших виробничих сил, задіяних у створенні, просуванні та показі фільмів.

КІНОІМПРЕСІОНІЗМ [*фр.* Impression — «враження»] — термін, уведений Анрі Ланґлуа, прийняв Жорж Садуль. Історики кіно Рене Жанн і Шарль Форд уживають термін «авангард».

Див. *Авангард*.

КІНОКАМЕРА — див. *Кінознімальний апарат*.

КІНОКЛУБ [*англ.* Film Club] — масова організація кіноглядачів і любителів кіномистецтва. Кіноклуби фінансуються за рахунок членських внесків. Діяльність кіноклубів полягає в організації кінопереглядів, лекцій, дискусій. Перший кіноклуб «Друзі сьомого мистецтва» виник у Франції 1920 року з ініціативи французького кінокритика Річчото Канудо, згодом під назвою «Синеклуб» був створений режисером Луї Деллюком.

У 1920-ті роки кіноклуби об’єднували переважно людей мистецтва. З появою звукового кіно (кінець 1920-х років) склався новий тип кіноклубів для роботи з масовим глядачем. Виникали вони, крім Франції, і в інших країнах під різними назвами: «Фільм фройнде» в Німеччині, «Фільм-ліга» в Нідерландах, «Філм арт голд» у США тощо. У багатьох великих містах ентузіасти кіно почали відкривати спеціальні кінозали, де демонстрували найкращі фільми світового кіномистецтва. Особливо розвинулася мережа кіноклубів після Другої світової війни. З’явилося безліч спеціальних кіноклубів: студентські, шкільні, дитячі, вчительські тощо. Виникла потреба в координації роботи кіноклубів. У зв’язку з цим були створені спочатку національні федерації, а в 1947 році Міжнародна федерація кіноклубів (МФКК). До її складу входить понад 30 країн. Національні федерації великих країн об’єднують сотні кіноклубів у кожній.

Див. *Міжнародна федерація кіноклубів*.

КІНОМОГОЛИ — найвпливовіші кінопродюсери в Голлівуді.

Див. *Продюсер*.

КІНОПАРЕМІЇ [Кіно + *грецьк.* Paroimia — «приказка», «притча»] — певний сегмент тексту, виголошений персонажем фільму, виокремлений аудиторією з контексту картини і перетворений на загальновживане прислів'я чи приказку. Кінопареміями називають пареміï, що походять з кінематографа.

Пареміологія — розділ фольклористики, який вивчає народні вислови (пареміï) у вигляді речень (наприклад, прислів’я, приказки, прикмети) або коротких ланцюжків речень, що становлять елементарну сценку чи діалог (наприклад, приповідки, короткі анекдоти, загадки).

Щодо прислів'їв і приказок, які увійшли в повсякденний ужиток завдяки кінематографу, то в 1920-ті роки стійкі мовні формули, запозичені з популярних фільмів, були вже досить поширеним явищем. Зазвичай глядачі підхоплювали і уводили в активний вжиток як прислів'я написи, що передавали репліки персонажів фільму. Однак справжнього поширення кінопареміï набули лише з появою звукового кінематографа.

Із появою на телебаченні реклами помітною стала тенденція до взаємопроникнення паремій, з реклами в побут («Солодка парочка», «О'кей — обі», «Ай, молодець!») і навпаки.

Таким чином, добір, здійснюваний аудиторією, відбувається не тільки й навіть не стільки на рівні окремих реплік і висловів, скільки на рівні дійових осіб і ситуацій, знаками яких є репліки. Отже, ми маємо справу зі складною багаторівневою системою взаємодії тексту й аудиторії, яку важко, а в багатьох випадках, мабуть, узагалі неможливо теоретично змоделювати в «лабораторних» умовах. Як не дивно, кінопаремії ніколи не вивчалися ані в межах кінознавства, ні в межах пареміології.

КІНОПАРОДІЯ — див. *Пародія*.

КІНОПЕРЕСУВКА — портативна пересувна кінопроєкційна установка для демонстрування переважно вузькоплівкових (16-мм) кінофільмів. До комплекту кінопересувки зазвичай входять: кінопроєктор, звуковідтворювальний пристрій, кіноекран, іноді автономне джерело електроенергії.

КІНОПЛІВКА [*англ.* Stock] — світлочутливий матеріал на прозорій еластичній основі, покритій шаром фотоемульсії, що містить мікрокристали (зерна) галогеніду срібла. Емульсійний шар кольорових плівок містить, крім того, компоненти, із яких під час проявлення утворюються барвники. Кіноплівки бувають 70-, 35-, 16-, 9,5-, 2х8 і 8-міліметрові.

КІНОПРОЄКЦІЙНИЙ АПАРАТ, КІНОПРОЄКТОР [Кіно + *лат.* Projectio — «кидання вперед»; *англ.* Film Projector] — оптико-механічний апарат для проєктування фільмів на екран. Основними елементами кінопроєкційного апарата є стрічкопротяжний механізм, що забезпечує рух фільму, подавальна та приймальна касети, світлооптична система, а також системи звуковідтворення та електроживлення.

КІНОПРОПАГАНДА [Кіно + *лат.* Propaganda — «поширення»].

1. Поширення і поглиблене роз'яснення будь-яких ідей засобами кіномистецтва;

2. Поширення знань про кіно, лекції та концерти кінодіячів.

КІНОРИНОК [*англ.* Film-Market].

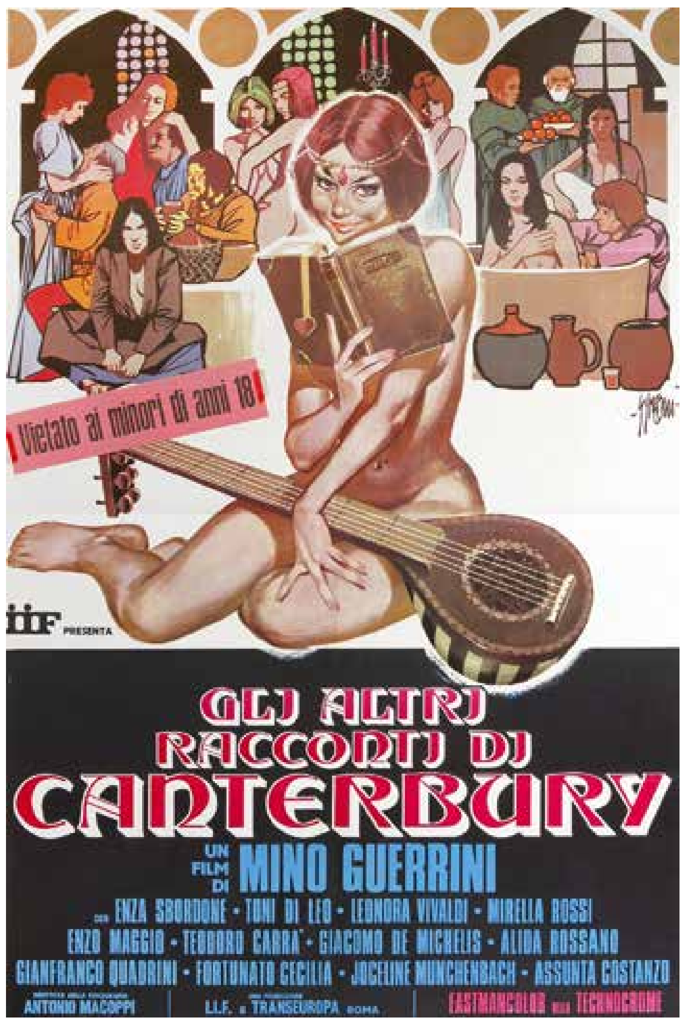
1. Загальна назва всієї сфери продажів кінопродукції;

2. Регулярно влаштовувані спеціалізовані ярмарки з розповсюдження кінофільмів, де після переглядів кіновиробники можуть передавати права на показ прокатникам і показникам.

КІНОСКРИПТ [Кіно + Script, від *лат.* Scriptorius — «писарський»] — письмове історичне джерело, фіксоване документальними кінокадрами. Переважно текстами кіноскрипту є вивіски, таблички з назвами вулиць, оголошення, афіші тощо. В історичному джерелознавстві кіноскрипти використовують для розшифрування та атрибуції документальних кінокадрів.

КІНОТРИЛОГІЇ. Творчість (фактично — задум) великих кінорежисерів не обмежується окремим фільмом. Великі майстри кіно зазвичай мислять набагато ширше й глобальніше, ніж це дозволяють межі одного фільму, і об'єднують свої роботи в трилогії і тетралогії. До того ж фільми великих майстрів світового кіно об'єднані не тяглістю сюжету (сиквел-приквел), а концептуально, ідейно або тематично.

Найбільш визначними трилогіями найбільших майстрів світового кіно є такі: *«Трилогія про Міка Тревіса» Ліндсея Андерсона*: «Якщо...» (1968), «О, щасливчик» (1973), «Шпиталь "Британія"» (1982); *«Квартирна трилогія» Романа Полянського*: «Відраза» (1965), «Дитина Розмарі» (1968), «Мешканець» (1976); *«Жіноча трилогія» Райнера Вернера Фассбіндера*: «Заміжжя Марі Браун» (1978), «Лола» (1981), «Туга Вероніки Фосс» (1982); *«Трилогія депресії» Ларса Фон Трієра*: «Антихрист» (2009), «Меланхолія» (2011),



Кентерберійські оповідання, 1972



Декамерон, 1971

«Німфоманка» (2013); *«Військова трилогія» Роберто Росселліні*: «Рим, відкрите місто» (1945), «Пайза» (1946), «Німеччина, рік нульовий» (1947); *«Ннімецька трилогія» Лукіно Вісконті*: «Загибель богів» (1969), «Смерть у Венеції» (1971), «Людвіґ» (1972); *«Трилогія життя» П'єра Паоло Пазоліні*: «Декамерон» (1971), «Кентерберійські оповідання» (1972), «Квітка 1001 ночі» (1974); *«Трилогія відчуження» Мікеланджело Антоніоні*: «Пригода» (1960), «Ніч» (1961), «Затемнення» (1962); *«Античоловіча трилогія» Марко Феррері*: «Сім'я людське» (1969), «Остання жінка» (1976), «Прощавай, самець» (1977); *«Жіноча трилогія» Марко Феррері*: «Історії звичайного божевілля» (1982), «Історія П'єри» (1983), «Майбутнє — це жінка» (1984); *«Східна трилогія» Бернардо Бертолуччі*: «Останній імператор» (1987), «Розколоте небо» (1990), «Маленький Будда» (1993); *«Кавалерійська трилогія» Джона Форда*: «Форт Апачі» (1948), «Вона носила жовту стрічку» (1949), «Ріо-Гранде» (1950); *«Триколірна трилогія» Кшиштофа Кесльовського*: «Три кольори: Синій» (1993), «Три кольори: Білий» (1994), «Три кольори: Червоний» (1994); *«Середньовічний триптих» Луїса Бунюеля*: «Чумацький шлях» (1969), «Скромна чарівність буржуазії» (1972), «Привид свободи» (1974); *«Трилогія віри» Інгмара Бергмана*: «Крізь темне скло» (1961), «Причастя» (1962), «Мовчання» (1963).

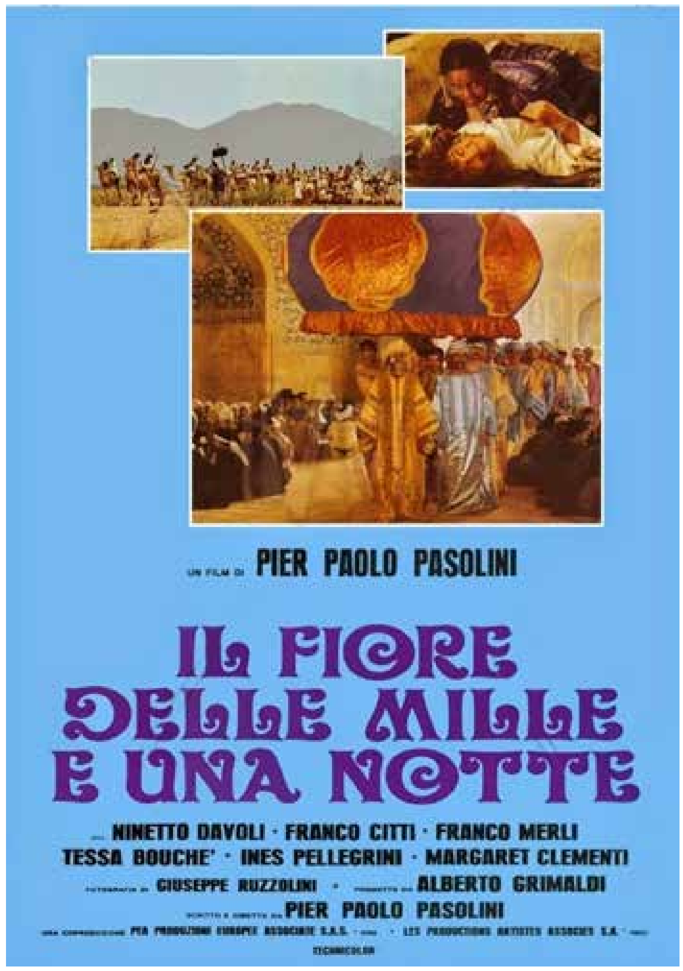
КІНОТРЮК [Кіно + *фр.* Trué] — ефектний прийом, спецефект. У кіно за допомогою спецефектів і монтажу можна створити неймовірні для звичайного життя епізоди.

Див. *Комбінована зйомка*.

КІНОФЕСТИВАЛЬ [*англ.* Film Festival] — огляд, творче змагання творів кіномистецтва — ігрових, хронікально-документальних, науково-популярних, навчальних, спортивних, мультиплікаційних, телевізійних. Проводяться як міжнародні кінофестивалі, так і національні та регіональні.

КІНОФІЛЬМ — див. *Фільм*.

КІНОХРОНІКА [Кіно + *грецьк.* Chronos; *англ.* Newsreel — «час»] — документальні зйомки



Квітка 1001 ночі, 1974

безпосередньо з місця події. До кінохронік належать і репортерські зйомки в «гарячих точках», і зйомки під час офіційних заходів та спортивних змагань. Раніше кінохроніку крутили на кіносеансах перед художніми фільмами.

КІНСЬКА ОПЕРА [*англ.* Horse Opera] — сленгова назва вестерну.

Див. *Вестерн*.

КІСТОУНСЬКІ КОМЕДІЇ [*англ.* Keystone Comedies] — комедійні фільми, що випускає «незалежна» кіностудія «Кістоун» (*Keystone Studios*), організована 1912 року. Саме там розпочав режисерську діяльність Мак Сеннет, який спирався у своїх фільмах на практику мюзик-холу та бурлеску. Використовуючи досвід майстрів комедійного жанру та циркову клоунаду, він створив своєрідний гібрид, який і отримав назву «кістоунських комедій». Однією з «візитних карток» цих комедій були так звані «кремові» ґеґи, коли герої кидали одне одному в обличчя тістечка з кремом і торти, припиняючи тільки тоді, коли їхні лиця перетворювалися на суцільну маску, а ноги починали ковзати кремом, який упав на підлогу.

Мак Сеннет створив численні комедії з поліцейськими і купальницями. Він став основоположником

слепстику — комедії ляпасів. У комедіях, як говорив Мак Сеннет, «головне — це дія», адже глядач не має часу розглядати, як грає актор, тож актор мусить «хапати глядача за руку і вести за собою». На думку Мака Сеннета, головне, що потрібно для успіху, — це знайти свою «візитну картку». У Сеннета розпочинали свою кар'єру майже всі великі комедійні актори німого кіно, і всі вони мали свою «візитну картку»: товстун Фатті, меланхолік Бастер Кітон, косоокий Бен Терпін, бродяга Чарлі Чаплін.

Увесь комплекс прийомів, використовуваних під час постановки комедій Мака Сеннета, як і метод його роботи, зрештою призводили до нагромадження прийомів, щоб викликати в глядачів сміх. Сеннет боровся за кількісний показник і випускав два-три фільми на тиждень. Тому винайдений одного разу прийом повторювався і варіювався у фільмах доти, доки неабияк не набридав публіці. Успіх «кістоунських» комедій виявився недовгим — вони скінчилися разом із «нікельодеонами» і тією невимогливою публікою, яка їх відвідувала.



Актори кіностудії Keystone

КІЧ [*нім.* Kitsch — «дешевинка», «несмак»] — термін, що спочатку означав погано зроблений предмет, призначений для продажу, а пізніше перейшов в естетику. Кіч — принцип формування естетичного об'єкта у сфері «масової культури», що потурає масовим уявленням про красу, зокрема й кіно. Слово «кіч», що поширилося спочатку в культурному побуті Німеччини XIX століття, згодом перетворилось на інтернаціональний термін, який означає цілеспрямоване опрацювання естетичного матеріалу згідно з потребами масового смаку і масової моди. «Кіч» — це гіперболізована імітація форм, пов'язаних у масовій свідомості з престижними цінностями культури, і насамперед фабрикація примітивної, чуттєво-приємної зовнішньої привабливості, сформованої зразками, узаконеними в царині високого мистецтва на рівні естетичного споживання привілейованих верств суспільства. «Кіч» як принцип може бути втілений і в брутальних, педальованих формах (великосвітські та екзотичні кіномелодрами), і в формах поміркованих, пом'якшених.

КЛАСИФІКАЦІЯ ФІЛЬМІВ, РЕЙТИНГОВА СИСТЕМА MPAA [*англ.* MPAA film rating system] — офіційна класифікація фільмів, що визначає можливість їхнього демонстрування дитячій і підлітковій аудиторії. У США систему рейтингів запровадили 1968 року, і зараз вона передбачає такі рейтинги: G (*General*) — для будь-якої аудиторії; PG (*Parental Guidance*) —допускати дітей чи ні вирішують самі батьки; PG-13 — для дітей віком до 13 років потрібен особливий дозвіл батьків; R (*Restricted*) — дітей віком до 17 років допускають винятково в супроводі дорослих; X або NC-17 (*No Children*) — дітей віком до 17 років не допускають. Різниця між останніми двома рейтингами полягає в тому, що рейтинг X присвоюють відверто порнографічним фільмам, які демонструють у спеціальних кінотеатрах. Система рейтингів, прийнята у Великій Британії, дещо відрізняється від американської: U (*Universal*) — для будь-якої аудиторії; PG — дітей допускають у супроводі батьків; 12, 15 і 18 — дітей до зазначеного віку не допускають; 18R — дітей до 18 років не допускають (для порнографічних фільмів у спеціальних кінотеатрах). У США отримання рейтингу формально не є обов'язковим для фільму, але відсутність рейтингу значно знижує ймовірність, що кінотеатри замовлять картину. У Великій Британії фільм без рейтингу може бути показаний у кінотеатрах лише за рішенням органів місцевої влади, що на практиці зводиться до заборони на прокат картин без рейтингу. Зазначені рейтинги поширюються також на прокат і продаж відеокасет.

КЛІРЕНС [*англ.* Clearance] — термін, протягом якого фільм можна демонструвати лише в конкретному кінотеатрі. На початку XX століття Вільям Годкінсон, керівник кінокомпанії «Парамаунт» (*Paramount Pictures*), встановив чітку прокатну систему. Усі кінотеатри, що стали клієнтами «Парамаунт», були поділені на п'ять категорій: перший екран — великі кінотеатри в центрі, у людному місці, які отримували нові фільми одразу; другий екран — кінотеатри трохи менші, у житлових районах, куди фільми надходили пізніше, і так далі. Щоб захистити клієнтів від одночасного показу того самого фільму в сусідніх кінотеатрах, Годкінсон запровадив «кліренс». Від Годкінсона веде свій початок і «блок-букінг» — продаж права на показ усіх фільмів, що прокатувалися «Парамаунтом», без винятку.

Див. *Блок-букінґ*.

КЛІФГЕНҐЕР [*англ.* Cliffhanger, Cliffhanger Ending — «той, хто вп'явся в урвище»] — художній прийом у створенні сюжетної лінії (у літературі або кіно), під час якої герой стикається зі складною дилемою або наслідками своїх чи чужих вчинків, але

в цей момент розповідь уривається, залишаючи таким чином фінал відкритим до появи продовження. Цей прийом часто використовують, щоб підвищити ймовірність того, що глядачі будуть зацікавлені в продовженні, адже сподіватимуться на те, що зрештою дізнаються, чим закінчилася історія.

На відміну від інтриги в художній літературі, де автор лише наштовхує читача на думки про можливий розвиток головної сюжетної лінії, кліфгенґер передбачає досить стрімкий розвиток сюжету (зазвичай протягом одного епізоду серіалу).

Так, якщо наприкінці сезону телевізійного шоу з'являється інтрига, герої можуть навіть не підозрювати про події, що мають статися в майбутньому, тоді як кліфгенгер переважно має гостросюжетний чи навіть кримінальний характер (імовірні вбивства й самогубства, коли глядач до наступного епізоду не знає, чи загинув герой, чи ні; вибухи, нещасні випадки тощо) і передбачає миттєву розв'язку. У багатьох сюжетах кліфгенґер є поворотним моментом в історії, коли герої дізнаються про якусь важливу новину або таємницю, що змінюють перебіг оповіді чи ставлення до проблеми.

Приклади фільмів: «Матриця: Перезавантаження» (*The Matrix Reloaded*, 2003) і «Матриця: Революція» (*The Matrix Revolutions*, 2003); «Людина-павук 2» (*Spider-Man 2*, 2004) і «Людина-павук 3: Ворог у відображенні» (*Spider-Man 3*, 2007); «Пірати Карибського моря: Скриня мерця» (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, 2006) і «Пірати Карибського моря: На краю світу» (*Pirates of the Caribbean: At World's End*, 2007); «Назад у майбутнє» (*Back to the Future*, 1985), «Назад у майбутнє 2» (*Back To The Future, Part II*, 1989) і «Назад у майбутнє 3» (*Back to the Future, Part III*, 1990); «Гоббіт: Пустка Смога» (*The Hobbit: The Desolation of Smaug*, 2013) і «Гоббіт: Битва п'яти воїнств» (*The Hobbit: The Battle of the Five Armies*, 2014); «Месники: Війна нескінченності» (*Avengers: Infinity War*, 2018) і «Месники: Фінал» (*Avengers: Endgame*, 2019).

Див. *Сюжетний твіст*.

КОДЕКС ГЕЙЗА [*англ.* Hays Code] — система самоцензури, яку прийняли голлівудські студії та яка регулювала зміст американських фільмів із 1934 до 1968 року. Кодекс розробила Організація американських кінопродюсерів і прокатників на чолі з Віллом Х. Гейзом у 1930 році; кодекс набрав чинності 1 липня 1934 року. Появу цієї системи спричинили низка гучних скандалів, пов'язаних із приватним життям голлівудських знаменитостей, і численні вимоги щодо запровадження цензури в кіно. Кодекс містив конкретні заборони, як-от: на вказівку методів учинення злочинів, на висміювання святості шлюбу, на зображення християнських священнослужителів у поганому світлі, на показ у фільмі сексуальних сцен, поз і жестів, на вживання навіть найменших богохульних висловів, на сексуальні стосунки між представниками чорної та білої рас тощо.



Вілл Гейз

Згідно з цим кодексом у голлівудських фільмах не допускали критики будь-яких релігійних переконань, показу хірургічних операцій, уживання наркотиків, пияцтва, а також жорстокості стосовно дітей або тварин. Використання лайки, навіть найнедошкульнішої, теж заборонялося. Не можна було показувати деталі пограбувань і акти насильства, щоб не заохочувати до порушення закону, а злочинцям не дозволялося вбивати поліцейських, хоч самих злочинців можна було вбивати скільки завгодно. Найсуворіші обмеження накладалися на все, що було пов'язано із сексом. Оголені актори на екрані, показ одностатевих або міжрасових любовних зв'язків і навіть пристрасні поцілунки були категорично заборонені.

Усі фільми, що виходили в американський прокат, мали отримати схвалення «офісу Гейза» — так називали адміністрацію, що стежила за виконанням кодексу. До контрактів кінозірок були додані пункти про право студій звільняти виконавців за скандальну поведінку в приватному житті. Так, актриса Інгрід Бергман, яка кинула чоловіка заради італійського режисера Роберто Росселліні, протягом семи років була позбавлена можливості працювати в Голлівуді. Низка режисерів — Альфред Гічкок, Престон Стерджес, Отто Премінджер — знаходили різні способи обходити кодекс Гейза, а соціальні зміни в суспільстві поступово спричинили його неофіційне пом'якшення, хоча офіційно кодекс був переглянутий лише 1966 року. Двома роками пізніше кодекс був скасований, і йому на зміну прийшла система вікового обмежувального рейтингу.

КОЛОРИЗАЦІЯ [*англ*. Colorization, від Colour — «кольоровий»] —штучне надавання кольору старим чорно-білим фільмам. Аналогова система колоризації з'явилася в 1985, цифрова — в 1987. Процес полягає в комп'ютерному обробленні відеоплівки для подальшого показу на телебаченні або випуску на відеокасетах. Незабаром після появи цієї технології низка кінематографістів на чолі з Мартіном Скорсезе висловили протест проти спотворення початкового творчого задуму творців фільмів шляхом колоризації. Незважаючи на протести, власники прав на старі голлівудські картини, передусім магнат Тед Тернер, розпочали колоризацію найпопулярніших стрічок. Те саме сталося з низкою фільмів, які опинилися в громадській власності після того, як термін дії авторських прав на них сплив. Найвідоміший приклад — класична стрічка «Життя прекрасне» (*It's a Wonderful Life*, 1946, реж. Ф. Капра). Режисер Френк Капра незадовго до смерті протестував проти колоризації фільму, а актор Джеймс Стюарт виступав на спеціальних слуханнях із цього питання в Конгресі США. Хоча запобігти колоризації старих стрічок не вдалося, останніми роками її темпи сповільнилися через технічну недосконалість методу та високі витрати.



Життя прекрасне, 1946

КОЛОРИСТИЧНЕ РІШЕННЯ ФІЛЬМУ [*англ*. Colour Composition] — образотворчо-кольорова побудова фільму, здійснювана художником і кінооператором для найяскравішого втілення драматургічних образів сценарію і постановочного задуму режисера. Кольорове рішення костюмів, декорацій, предметів умеблювання, реквізиту визначає загальне колористичне рішення фільму.

КОМБІНОВАНА КІНОЗЙОМКА [*англ*. Combined Shot, Composite Shot] — методи, способи та прийоми кінозйомки, що дають змогу поєднувати в одному кадрі зображення, зняті в різний час і в різному масштабі (наприклад, поєднання реальної декорації з макетом чи малюнком, акторської сцени, знятої в павільйоні, з натурним фоном тощо). Комбінована зйомка розширює образотворчі можливості кінематографа, і в деяких випадках здешевлює кіновиробництво та полегшує роботу знімальної групи. Цей тип зйомки застосовують у тих випадках, коли пряма кінозйомка сцени занадто затратна порівняно з комбінованою. У такий спосіб, наприклад, можна уникнути витрат на дорогу зйомку акторських сцен на натурі в умовах експедиції, особливо у важкодоступних місцях. Невелика операторська група знімає на кіноплівку натурні фони, з якими поєднують акторів, відзнятих у павільйоні кіностудії. Крім того, комбінована зйомка дає змогу знімати небезпечні сцени без ризику для життя і здоров'я акторів та решти персоналу. Таким чином переважно створюють батальні сцени, а також епізоди з пожежами та природними катаклізмами.

До методів комбінованої кінозйомки належать технології багаторазового експонування, перспективних суміщень, проєкційних суміщень, мандрівної маски тощо. Комбіновані зйомки почали застосовувати вже в перші роки існування кіно (наприклад, кольористі фантастичні та казкові феєрії Жоржа Мельєса, його найкраща робота — «Подорож на Місяць» (*Le voyage dans la lune*, 1902). Техніка комбінованих зйомок полегшує і здешевлює знімання складних декораційних об'єктів завдяки заміні на макети.

Подальше вдосконалення техніки комбінованої зйомки пов'язане з використанням маски, яку встановлювали перед об'єктивом кінознімального апарата, експонуючи кадр частково. Після перемотування відзнятої кіноплівки на початок маску замінювали на контрмаску, яка загороджувала відзняту частину кадру, а зйомку вели на неекспоновану ділянку кадру. Таким чином в одному кадрі шляхом подвійного експонування поєднували два абсолютно різні зображення, не сполучувані в реальному житті. Спосіб виявився придатним, зокрема, і для отримання подвійного зображення того самого актора, який розмовляє на екрані із самим собою. Техніка давала змогу ділити кадр не лише навпіл, а й на кілька частин, поєднуючи різні сцени.

Протягом наступних десятиліть почали з'являтись технології комбінованої зйомки, що створюють на екрані повну ілюзію поєднання акторської сцени з довільними

фонами. Це такі техніки, як метод Шюффтана і мандрівна маска. Рірпроєкція сприяла подальшому розвитку театральних живописних фонів, зробивши їх рухомими. Техніка покадрової зйомки, уперше використана 1912 року у фільмі «Готель із привидами» (*The Haunted Hotel*), дала змогу оживити неживі предмети, а згодом і поєднати живих акторів із ляльковими персонажами в одному кадрі. Найвідомішими прикладами такої технології стали картини «Загублений світ» (*The Lost World*, 1925) і «Кінг-Конг» (*King Kong*, 1933). Відзняту акторську сцену покадрово поєднували з анімацією, таким чином на екрані створювалась ілюзія єдиної дії. Успіх цих фільмів змусив усі великі кіностудії організувати власні цехи мультиплікаційних трюків.



Брайан О. Уиллс під час виготовлення макетів для фільму «Кінг-Конг»

КОМЕДІЯ, КІНОКОМЕДІЯ [*грецьк*. Komodia; *лат*. Comoedia; *англ*. Film Comedy — «комедія»] — найстаріший жанр художнього кіно, пік популярності якого припав на 1920-ті роки. На найпершому кіносеансі французи брати Люм'єр 1895 року з-поміж інших стрічок демонстрували короткометражну комедію «Политий поливальник» (*L'Arroseur arrosé*), у якій маленький хлопчик пожартував над садівником, змусивши того облити себе водою зі шланга.

У Франції Жорж Мельєс зняв багато кумедних картин, але більш талановитим комедіографом виявився його затятий суперник Фернан Зекка. Крім удосконалення такого популярного в усі часи комічного прийому, як погоня, він також відкрив для кінематографа Макса Ліндера, чий образ гульвіси-невдахи мав величезний успіх по всьому світі, починаючи з 1910 року. Саме Ліндер вплинув на Чарлі Чапліна, адже знаменитий Бродяга багато в чому був пошарпаним аналогом паризького джентльмена Макса.

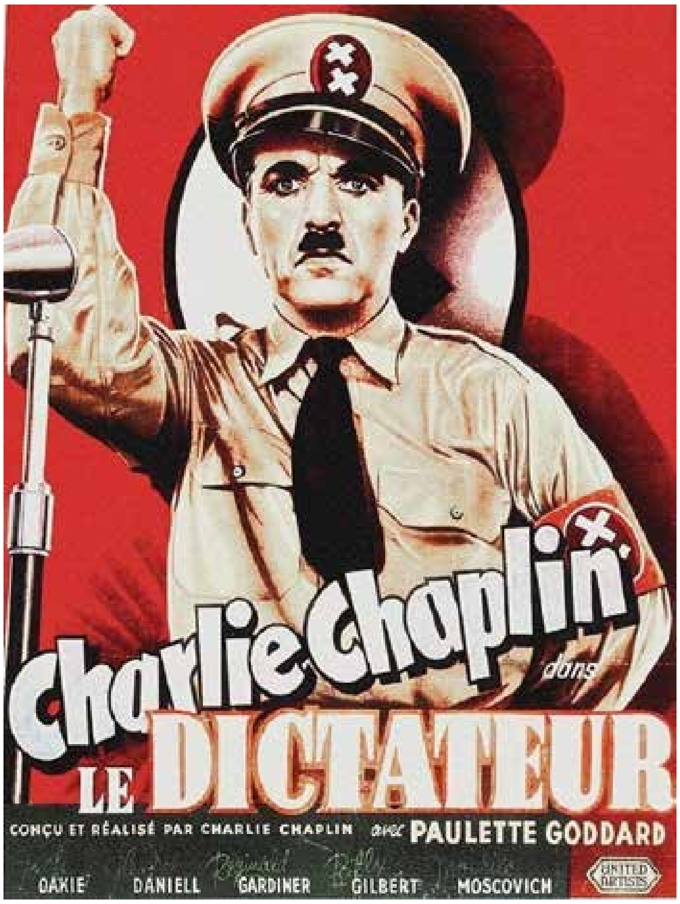
З-поміж інших провідних коміків німого кіно варто згадати Гарольда Ллойда, який здобув собі ім'я, втіливши на екрані образи Віллі Ворка та Самотнього Люка у понад 100 стрічках продюсера Гела Роуча, того самого, котрий згодом відкрив відомий дует Стена Лорела та Олівера Гарді. Певно, найбільш пам'ятними роботами Ллойда були комічні трилери, у яких його життєрадісний персонаж постійно опинявся у різних скрутних і небезпечних ситуаціях. Про небезпечність трюків, які виконував Ллойд у таких картинах, як «Нарешті в безпеці!» (*Safety Last!*, 1923, реж.: Ф. Ньюмаєр, С. Тейлор), свідчить той факт, що під час зйомок фільму Ллойд унаслідок нещасного випадку втратив праву руку.

Із самовпевненим Ллойдом різко контрастував сором'язливий Гаррі Ленґдон, якому нетривалу славу принесла така витончена комедія, як «Довгі штани» (*Long Pants*, 1927, реж. Ф. Капра). Хоча зірка Ленґдона з появою звуку згасла, його рожевощокий персонаж став прообразом незліченних простачків.

Чаплін, граючи у фільмах, трохи сповільнив темп дії, щоб підкреслити поєднання своєї витонченої клоунади із соціальною комедією. Короткометражки, ґрунтовані на неповторній індивідуальності Бродяги, відображали його власний життєвий досвід, але кожен глядач, незалежно від соціального статусу, знаходив у них щось близьке для себе. Ті самі риси були притаманні і його класичним повнометражним стрічкам «Малюк» (*The Kid*, 1921, реж. Ч. Чаплін), «Золота лихоманка»



Вогні великого міста, 1931



Великий диктатор, 1940

(*The Gold Rush*, 1925, реж. Ч. Чаплін), «Вогні великого міста» (*City Lights*, 1931, реж. Ч. Чаплін) і «Нові часи» (*Modern Times*, 1936, реж. Ч. Чаплін). Чаплін був переконаний, що комедія має залишатися німою, і не визнавав звукового кіно аж до 1940 року, коли зняв фільм «Великий диктатор» (*The Great Dictator*). Свого місця в звуковому кіно він так і не знайшов, тому значну частину його пізніших картин вирізняють надмірна сентиментальність і претензійність.

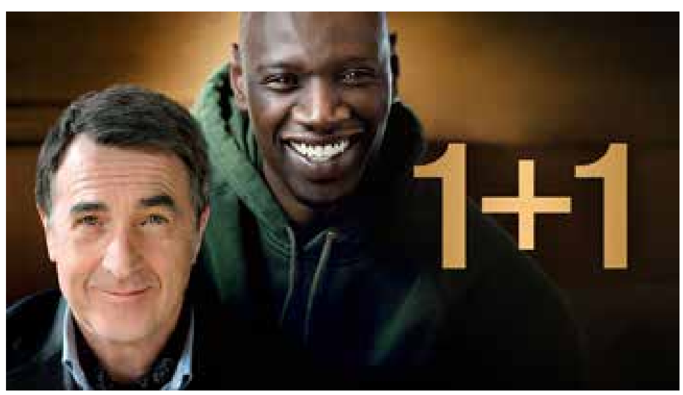
Звук повністю змінив комедію. Оскільки публіка вимагала якомога більше звукових картин, продюсери вирішили відмовитися від візуальної комедії та зосередитися на комедійних стрічках, насичених дотепними діалогами. З цією метою на кіноекран були перенесені деякі жанри, що вже добре зарекомендували себе в театрі. Ідеться, до прикладу, про тепер уже озвучений фарс, коли низка збігів і непорозумінь спричиняла хаос у найбуденніших ситуаціях. Поширеним варіантом була комедія інтриги, у якій персонажі приймали одне одного не за тих, ким вони були насправді.

Приклади фільмів: «Крамничка за рогом» (*Shop Around The Corner*, 1940, реж. Е. Любіч), «Квартира» (*The Apartment*, 1960, реж. Б. Вайлдер), «Біллі-брехун» (*Billy Liar*, 1963, реж. Дж. Шлезінгер), «Босоніж по парку» (*Barefoot in the Park*, 1967, реж. Д. Сакс), «Бути там» (*Being There*, 1979, реж. Г. Ешбі), «Коли Гаррі зустрів Саллі» (*When Harry Met Sally*, 1989, реж.

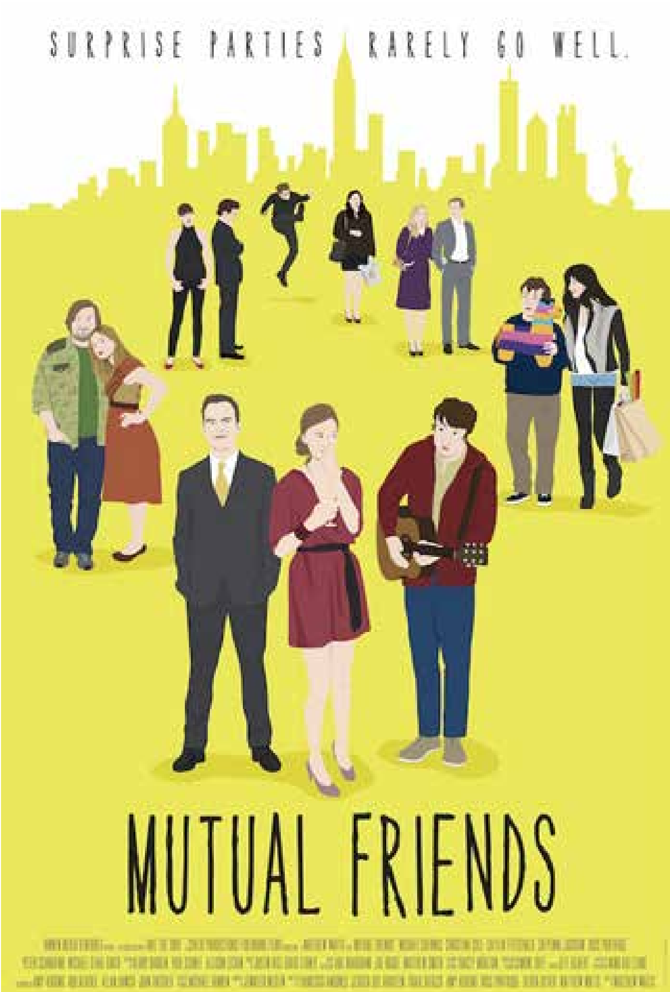


Коли Гаррі зустрів Саллі, 1989

Р. Райнер), «Бартон Фінк» (*Barton Fink*, 1991, реж. Д. Коен), «День бабака» (*Groundhog Day*, 1993, реж. Г. Реміс), «Несплячі в Сієтлі» (*Sleepless in Seattle*, 1993, реж. Н. Ефрон), «Білявка в законі» (*Legally Blonde*, 2001, реж. Р. Лукетич), «Все або нічого» (*The Longest Yard*, 2005, реж. П. Сігал), «Похмілля у Вегасі» (*The Hangover*, 2009, реж. Т. Філліпс), «1+1» (2011, реж. О. Накаш), «Круелла» (*Cruella*, 2021, реж. Крейг Ґіллеспі), «Без образ» (*No Hard Feelings*, 2023, реж. Дж. Ступніцкі).



1+1, 2011



Спільні друзі, 2013

КОМЕДІЯ АБСУРДУ — ідіотські комедії, що набули поширення у США в 1920-ті роки завдяки братам Маркс і дуету Стена Лаурела й Олівера Гарді. У 1930-ті роки в цьому напрямі плідно працювало комедійно-водевільне тріо «Троє бельбасів».

КОМЕДІЯ ІНТРИГИ [*англ.* Gadget Comedy] — піджанр комедії, ґрунтованої на курйозних, кумедних ситуаціях, у які потрапляють герої фільму під час виконання буденних життєвих справ, до того ж кумедні моменти викликають бурхливий сміх в аудиторії (як ми кажемо — тупий американський гумор). Піджанр також набув поширення в телесеріалах.

Приклади фільмів: «Мій слуга Ґодфрі» (*My Man Godfrey*, 1936, реж. Г. Л. Кава), «Тутсі» (*Tootsie*, 1982, реж. С. Поллак), «Помінятися місцями» (*Trading Places*, 1983, реж. Дж. Лендіс), «Дейв» (*Dave*, 1993, реж. А. Райтман), «Тупий і ще тупіший» (*Dumb & Dumber*, 1994, реж. Б. Фареллі, П. Фареллі), «Брюс Всемогутній» (*Bruce Almighty*, 2003, реж. Т. Шедьяк), «Чак і Ларрі: Пожежне весілля» (*I Now Pronounce You Chuck & Larry*, 2007, реж. Д. Дуган), «Нестерпні боси 1–2» (*Horrible Bosses 1–2*, 2011–2014, реж.: С. Гордон, Ш. Андерс), «Відчайдушні шахрайки» (*The Hustle*, 2019, реж. К. Еддісон), «Барбі» (*Barbie*, 2023, реж. Ґ. Ґервіґ).

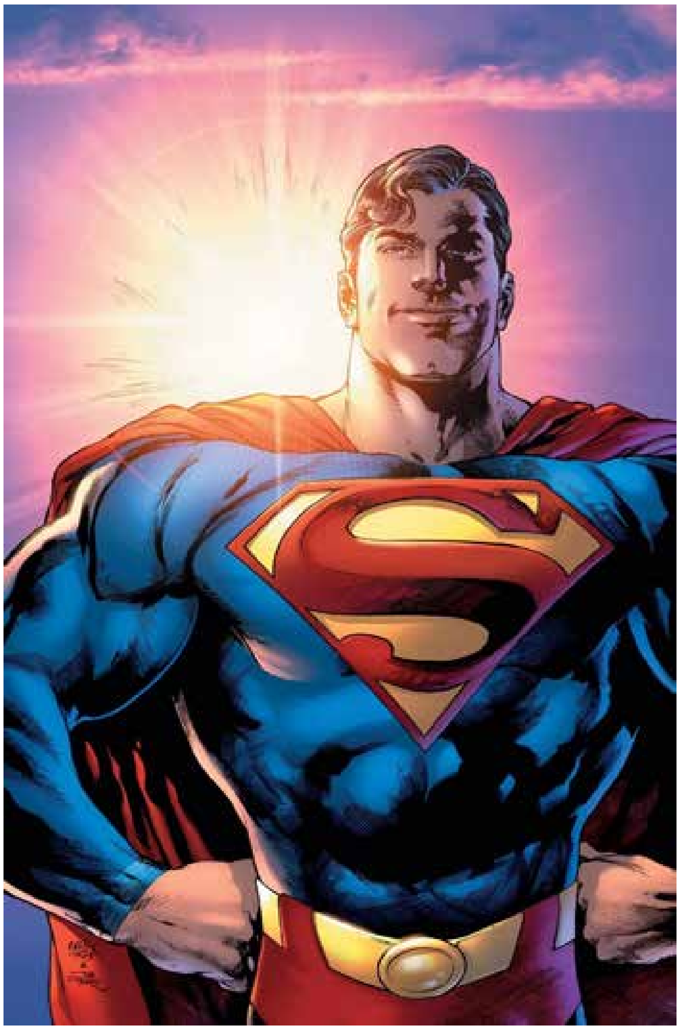
КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ [*англ.* Sophisticated Comedy — «софістична комедія»] — жіноча кокетлива комедія, що висміювала звичаї та спосіб життя того чи іншого соціального прошарку. Здебільшого зображує стереотипні моделі поведінки француженки в момент флірту. Жанр веде свій початок від другої половини 1920-х років та фільмів Ернста Любіча, який поставив низку блискучих комедій про гультяйство і багатство. Американські історики кіно вважають, що на комедію характерів суттєво вплинули дві абсолютно різні картини: «Це трапилося одного разу вночі» (*It Happened One Night*, 1934, реж. Ф. Капра) та «Тонка людина» (*The Thin Man*, 1934, реж. В. С. Ван Дайк).

Найвідоміші фільми: «Безлад у раю» (*Trouble in Paradise*, 1932, реж. Е. Любіч), «Ребро Адама» (*Adam's Rib*, 1949, реж. Дж. К'юкор), «Народжений учора» (*Born Yesterday*, 1950, реж. Дж. К'юкор), «Чотири весілля і один похорон» (*Four Weddings and a Funeral*, 1994, реж. М. Ньюелл), «Моє велике грецьке весілля» (*My Big Fat Greek Wedding*, 2002, реж. Д. Цвік), «Спільні друзі» (*Mutual Friends*, 2013, реж. М. Воттс).

КОМІКСИ В КІНО [*англ.* Comics, Comic Strip — «гумористичне оповідання в картинках»]. Літературні комікси про Фантомаса, Арсена Люпена, що з'явилися у Франції, як і американські твори про Діка Трейсі, були екранізовані першими. Згодом у 1920-х — 1930-х роках з'явилися кіносеріали про Тонку людину



Бетмен



Супермен



Спайдермен

і Чарлі Чана, а пізніше — про Леммі Кошена, Міккі Спілейна тощо. Кінокомікси оформилися в 1930-ті роки, коли, власне кажучи, і виник у тогочасних дешевих журналах і газетах феномен коміксу. Зображення із супровідним текстом, як-от «Супермен» (*Superman*), «Бетмен» (*Batman*/«Людина-кажан»), «Спайдермен» (*Spider-Man*/«Людина-павук»), «Даркмен» (*Darkman*/«Людина темряви»), зверталися до фантазійно-надприродного — і тому вони ближчі до фантастики, як-от «Місто гріха» (*Sin City*).

Див. *Фільми про супергероїв*.

КОМІЧНА — означення короткометражних комедійних стрічок, створених у період німого кіно. Комічні стрічки використовували жанри цирку, вар'єте тощо, звідки запозичували ексцентричні трюки. У комічних стрічках знімалося багато відомих майстрів комедії — Чарлз Чаплін, Мак Сеннет, Макс Ліндер, Бастер Кітон, Гарольд Ллойд та ін.



КОМПОЗИЦІЯ КАДРУ [*лат.* Compositio — «складання»] — побудова кадрів екранного зображення, що дає змогу щонайяскравіше втілити ідею та образи кіно- чи телетвору. Елементами формальної композиції кадру є вибір прийому зйомки, плану та ракурсу, виду руху камери, вибудова операторського освітлення, добір тональності і колориту, організація матеріалу в предметному просторі, постановка мізансцени та руху фігур. Потребує ясності форми, точності у виборі плану, ракурсу і світлового акценту на об'єкті. Під час знімання кадрів акторських сцен мета композиції кадру — увиразнити життя актора в образі.

КОМПОЗИЦІЯ ФІЛЬМУ [*лат.* Compositio — «складання»] — побудова, співрозміщення елементів сценарію і фільму, що відображає усвідомлені

художником закономірності зображуваної об'єктивної дійсності в системі цього твору; спосіб розгортання та творчого осмислення матеріалу, сюжету в монтажно організованій системі сценарію та фільму, що виражає авторський задум.

КОМП'ЮТЕРНІ ЕФЕКТИ В КІНО [*англ.* Computer Effects]. Уперше комп'ютери, щоб керувати рухом об'єктів та контролювати його в кадрі, частково почали використовувати в 1977 році на зйомках «Зоряних війн» (*Star Wars*) та «Близьких контактів третього ступеня» (*Close Encounters of the Third Kind*), поставлених, відповідно, двома головними представниками сучасного супервидовищного кіно — Джорджем Лукасом та Стівеном Спілберґом, котрі підтримали надтехнічну тенденцію, біля витоків якої стояв Стенлі Кубрик зі своїм фільмом «2001: Космічна одіссея» (*2001: A Space Odyssey*, 1968).

У 1982 році група Джона Веє з лукасівської фірми *ILM* брала участь у створенні стрічки «Зоряний шлях II: Гнів Хана» (*Star Trek II: The Wrath of Khan*, реж. Н. Меєр) — за допомогою комп'ютера відтворений неіснуючий гірський кряж, а мертва планета була перетворена на щось на зразок Едему.

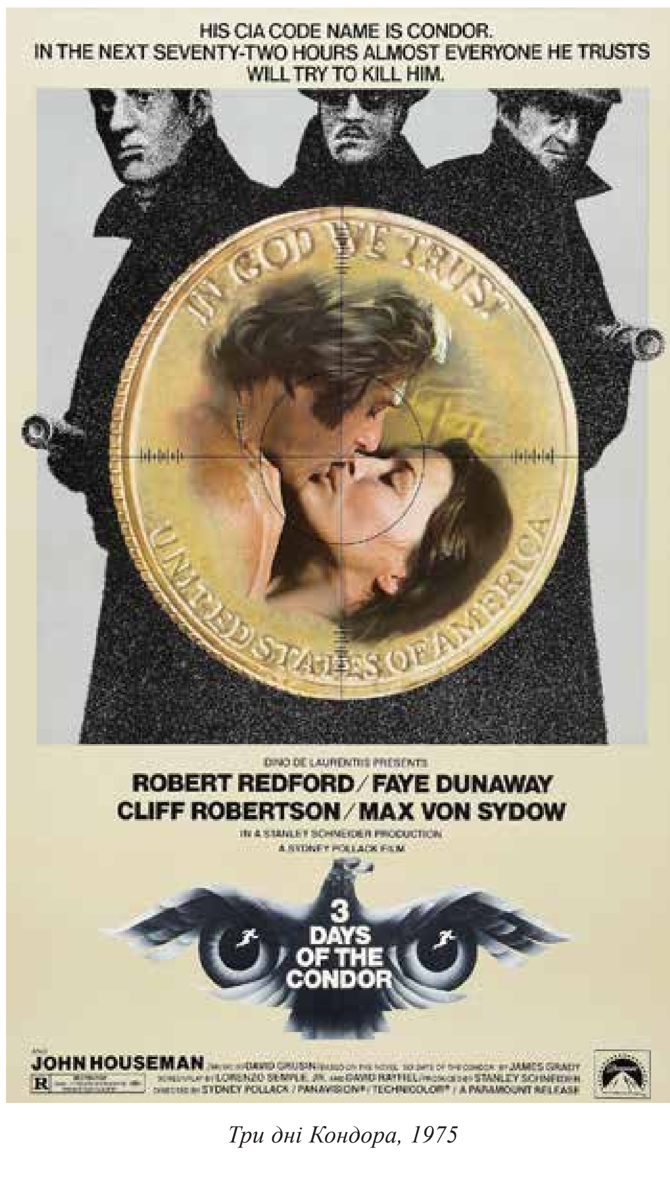
1992 року Кен Ролстон очолив колектив майстрів із комп'ютерних ефектів у фільмі «Смерть їй личить» (*Death Becomes Her*) Роберта Земекіса (черговий «Оскар» — не можна було не оцінити наскрізної дірки, пробленої в тілі героїні Ґолді Гоун, яка, наче й не трапилось нічого, розгулювала в кадрі). Але найзнаменитішим трюком, створеним Ролстоном на комп'ютері, був вигаданий герой Форрест Ґамп з однойменної стрічки 1994 року (*Forrest Gump*, реж. Р. Земекіс), який у кінохроніці, що вже є історією, вітається за руку з президентом Джоном Кеннеді. Тож не дивно, що в активі Ролстона опинилася п'ята в його кар'єрі золота статуетка Американської кіноакадемії. Однак за кількістю отриманих «Оскарів» беззаперечним лідером є майстер візуальних ефектів Денніс Мурен, також один зі співробітників лукасівської фірми *ILM*. У 30 років він уперше став володарем «Оскара» за спецефекти до картини «Імперія завдає удару у відповідь» (*Star Wars: Episode V The Empire Strikes Back*, 1980), другої в циклі «Зоряних війн».

У 1995 році з'явилась перша повністю знята на комп'ютері анімаційна картина «Історія іграшок» (*Toy Story*) Джона Лассетера, що її проголосили зразком кінематографа століття. У зв'язку з цим особливо прикметним видається той факт, що в категорії «найкращі спецефекти» приз Американської кіноакадемії тоді дістався австралійській стрічці «Бейб: чотириногий малюк» (*Babe*, 1995). У картині британська компанія «Генсон's Криейчер Шоп» застосувала неймовірні аніматронні ефекти із залученням складної комп'ютерної системи не лише для оживлення тварин, а й для створення повноцінного враження синхронної розмови, до того ж у найбільш крупних планах. «Комп'ютерні» тварини на екрані перебувають у найризикованіших для живих собак умовах в римейку діснеївського мультфільму «101 далматинець» (101 *Dalmatians*, 1996).

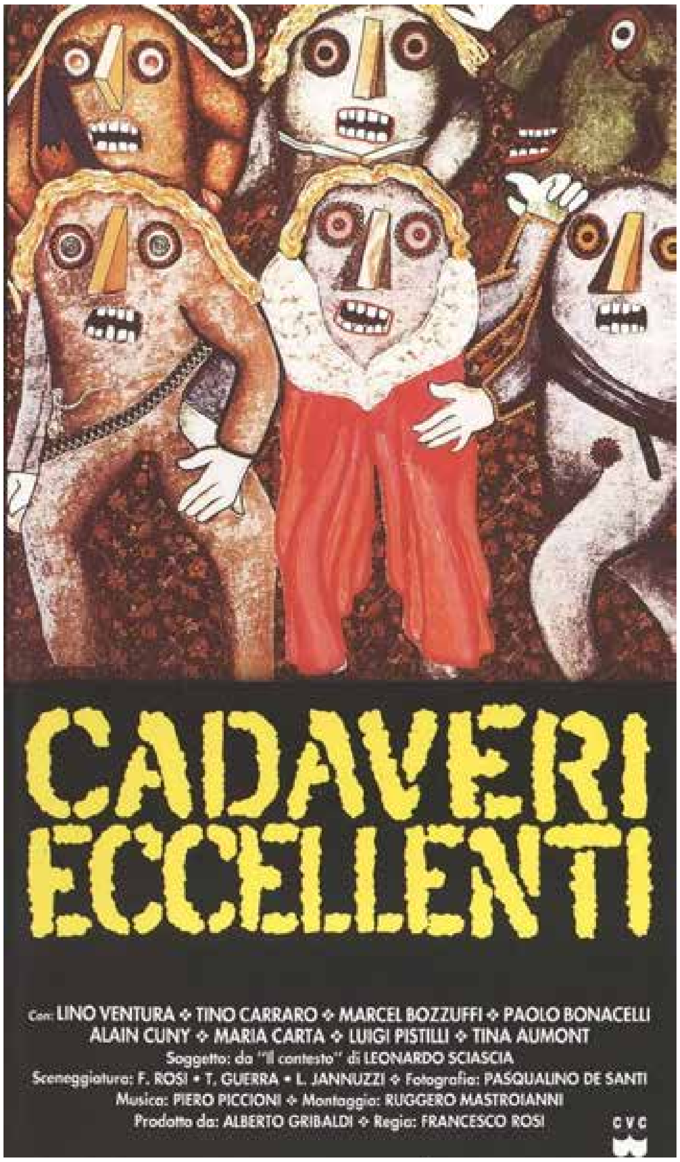
Застосування комп'ютера в кіно, безумовно, — прорив до раніше невідомої технології, яка може суттєво вплинути на наше уявлення про кінематограф. Вірогідно, кіно майбутнього взагалі зможе обходитися без акторів (комп'ютери невдовзі зможуть відтворювати волосяний покрив і відтінки людської шкіри — штучні актори занадто дорогі). Робота ж режисера дійсно зведеться до професії комп'ютерного програміста, майстра візуальних спецефектів.

Див. *Механічні ефекти в кіно*, *Спецефекти в кіно*.

КОНСПІРОЛОГІЧНИЙ ТРИЛЕР, ПАРАНОЇДАЛЬНИЙ ТРИЛЕР [*англ.* Conspiracy Thriller, Paranoid Thriller] — голлівудський жанр, пік популярності якого припав на середину 1970-х. Генезу жанру зазвичай пов'язують із двома обставинами: Вотергейтським скандалом і ренесансом нуару в 1970-х. І те, і інше правильно, однак до цього варто додати й третю подію — убивство Джона Кеннеді в Далласі. Саме воно призвело до перших зрушень у масовій свідомості і,



Три дні Кондора, 1975



Сяйливі трупи, 1976

як наслідок, у популярній культурі. Вотергейт лише закарбував втрату довіри значної частини населення США до державної влади загалом та спецслужб зокрема. Недовіра до уряду знайшла втілення в окремому різновиді гостросюжетних фільмів, яких у часи холодної війни ставало дедалі більше. Конспірологічний трилер, герої якого мали на меті викрити секретний план впливової меншини, існував і до Другої світової війни: за приклад можна навести «39 сходинок» (*The 39 Steps*, 1935) та «Іноземного кореспондента» (*Foreign Correspondent*, 1940) Альфреда Гічкока. Ці стрічки, створені в Голлівуді, вийшли в прокат ще до того, як США долучилися до воєнних дій. У 1922 і 1933 роках Фріц Ланґ випустив у Німеччині перші дві частини захопливої серії фільмів про доктора Мабюза. Однак в епоху холодної війни з'явився більш складний ворог.

У центрі голлівудського параноїдального трилеру завжди перебуває змова, однак, на відміну від пропагандистських фільмів 1940-х, коли за змовами стояла нацистська п'ята колона, чи 1950-х, коли в голлівудському порядку денному була актуальна «червона загроза», після смерті Дж. Ф. Кеннеді кінематографісти зосередили свою увагу на локальних загрозах. Відтепер головна небезпека для простого американця почала виходити від спецслужб США, «глибинної держави», злютованої єдності мафії і влади, масонів, ілюмінатів. Разом із тим параноїдальний трилер набув яскраво вираженої кафкіанської атмосфери цілковитої безвиході: хоч би що робив герой, найкраще, на що він може розраховувати, — дожити до фінальних титрів, тоді як будь-які спроби зламати систему даремні.

У «Маньчжурському кандидаті» (*The Manchurian Candidate*, 1962) Джона Франкенгаймера лиходіями були як іноземна держава, так і заслані агенти; останніх, відповідно до еволюції жанру, з'являтиметься дедалі більше.

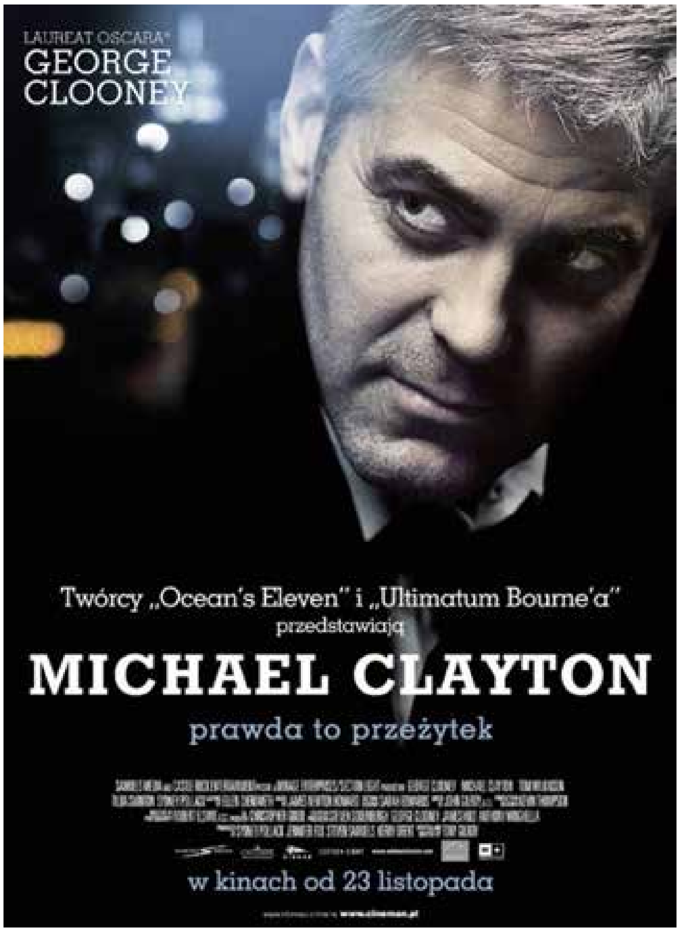
У 1970-ті роки, коли було багато невдоволених адміністрацією Ніксона, настала золота доба американського конспірологічного трилеру: у цей час з'явилися «Розмова» (*The Conversation*, 1974) Френсіса Форда Копполи, «Три дні Кондора» (*Three Days of the Condor*, 1975) Сідні Поллака, трилогія Алана Пакули: «Клют» (*Klute*, 1971), «Змова "Паралакс"» (*The Parallax View*, 1974) і «Вся президентська рать» (*All the President's Men*, 1976), «Принцип доміно» (*The Domino Principle*, 1977) Стенлі Крамера та ін.

Власне кажучи, параноїдальні трилери як такі пережили 1970-ті і продовжили виходити протягом 1980-х і 1990-х. Наприклад, «Справа про пеліканів» (*The Pelican Brief*, 1993, реж. А. Пакула), «Теорія змови» (*Conspiracy Theory*, 1997, реж. Р. Доннер), але, разом із минулою епохою, вони позбулися атмосфери безнадійності, перетворившись на суто розважальне кіно. Потім здебільшого почали знімати розважальні фільми — наприклад, «Гра» (*The Game*, 1997) Девіда Фінчера і «Ворог держави» (*Enemy of the State*, 1998) Тоні Скотта.

В Італії, де політика давала багате підґрунтя для конспірологічних теорій, ставки були ще вищі. У 1970-ті роки італійський істеблішмент переймався з приводу політичного курсу. Франческо Розі вже показав корупцію на міському рівні в драмі «Руки над містом» (*Le mani sulla città*, 1953), а через десять років



Вся президентська рать, 1976



Майкл Клейтон, 2007

зняв кілька фільмів про свавілля в уряді. Найкращою із цих фільмів була картина «Сяйливі трупи» (*Cadaveri eccellenti*, 1976), де Ліно Вентура грав слідчого, котрий зіткнувся із судовою змовою. Фільм став класикою конспірологічного жанру.

Інші фільми: «Ідентифікація Борна» (*The Bourne Identity*, 2002), «V означає Вендетта» (*V for Vendetta*, 2005), «Код Да Вінчі» (*The Da Vinci Code*, 2006), «Майкл Клейтон» (*Michael Clayton*, 2007), «Код доступу “Кейптаун”» (*Safe House*, 2012), «Темні води» (*Dark Waters*, 2019).

КОНТИНЕНТАЛЬНІ ФІЛЬМИ [*англ.* Continental Films — «європейські фільми»]. У 1920-ті роки американська кінематографія суттєво зміцнила свої позиції в Європі і почала витісняти свого головного конкурента — Німеччину. Американська конкуренція сприяла формуванню своєрідної психології в німецьких підприємців. Вони думали, що перемогти американців можна лише якщо знімати такі фільми, які ні в чому б не поступалися голлівудській продукції. Власники берлінських і мюнхенських кіностудій вважали, що космополітичні рецепти — надійна гарантія успіху не тільки на місцевому, а й на іноземних ринках.

Німецький кінопродюсер Володимир Венгеров засновник фірми «Вести» (*WeSti*), обстоював виробництво «континентальних» фільмів — не французьких, не англійських, не німецьких чи італійських, а просто європейських. Ось що казав про це сам Венгеров: «Скрізь, незважаючи на всі зусилля, кінопромисловість у старій Європі тягне мізерне животіння. Потрібно, щоб у кожній європейській країні з’явилися один або два фільми, створені справжніми майстрами режисури. Тематика цих творів має бути ґрунтована на видатних літературних творах або оригінальних сценаріях, написаних найбільш знаними письменниками країни. Потрібно, щоб найкращі художники вклали в ці фільми всю силу свого таланту, щоб загалом до створення кожного фільму було докладено максимум художніх зусиль. Такою є моя концепція “Європейського об’єднання”. Я пропоную, щоб чотири найбільші кінематографічні країни Європи — Франція, Німеччина, Велика Британія і Швеція — створювали щороку по два фільми, Італія, Австрія, Іспанія — по одному, що зрештою забезпечить нам випуск дванадцяти фільмів щорічно. Ці картини мають бути створені за участю знаменитих акторів і найкращих режисерів Сполучених Штатів і Європи. Витрати на постановку кожного з цих фільмів мають складати від 150 до 200 тисяч доларів».

Ідея Венгерова полягала в тому, щоб виробити спільно форму співробітництва і встановити таку систему обміну, що вможливить прискорення амортизації вироблених фільмів. Створення «котинентальних» фільмів, на думку Венгерова, сприятиме широкому показу фільмів по всій Європі й покриттю витрат, які однаково великі в усіх країнах. Американські картини були самоокупними на своїй території, і продюсери мали змогу продавати їх країнам Європи за порівняно низькими цінами, а отже завдавати серйозної шкоди європейському кіновиробництву.

Однак, незважаючи на красномовні заяви Венгерова, його фірма невдовзі збанкрутувала, а ідея створення «континентального» кіно так і залишилася нереалізованою.

Див. *Копродукція.*

КОНТРАТИПУВАННЯ ФІЛЬМУ [*англ.* Duping Process] — виготовлення дубліката (контратипу) фільму, що забезпечує збереження оригіналу (наприклад, під час виробництва фільмокопій).

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ КІНО — царина кіномистецтва, у якій осмислюються, моделюються і опрацьовуються концепції суспільства і технологій на рівні ОПР (осіб, які приймають рішення). Концептуальне кіно має два складники: режисер і завдання. І, відповідно, дві дослідницькі проблеми: а хто безпосередньо ставить ці проблеми, робить коридор режисерові, та власне естетична — як режисер опановує принципово нову предметну сферу і робить Твір.

КОПРОДУКЦІЯ [*англ.* Co-Production — «спільне виробництво»]. Після закінчення Другої світової війни через економічний спад кіностудії різних європейських країн вимушені були об’єднати зусилля

для виробництва конкурентоспроможних фільмів. Подібну практику вже впроваджували у 1920-ті роки, проте успіху вона не мала.

Див. *Континентальні фільми*, *Європейське кінематографічне товариство*.

КОРОТКОМЕТРАЖНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Short Film] — фільм, що складається з однієї-двох частин і зазвичай триває не більш ніж півгодини.

КОСТЮМОВАНА ДРАМА [*англ.* Costume Drama] — фільми, ґрунтовані на реальних подіях та історичних постатях, часто називають «костюмованими» драмами, оскільки велику роль у цих стрічках відіграють ретельно розроблені декорації та розкішні костюми, які допомагають занурити глядача в античні чи біблійні часи, середньовічну чи вікторіанську добу.

Історичні сюжети вабили кінематографістів іще з 1890-х років. Компанія Томаса Едісона 1895 року випустила кінетоскопний фільм «Страта Марії Стюарт» (*Execution of Mary, Queen of Scots*, реж. А. Кларк). Набагато більше вражали кіноепопеї, які виходили у Франції та Італії в 1910-ті роки. Попри це найкращими історичними фільмами німого кіно стали дотепні драми про придворне життя в минулі століття Ернста Любіча, котрий знімав свої стрічки після Першої світової війни в Німеччині.

Тисячі «костюмованих» картин і мелодрам були зняті за мотивами відомих літературних творів. Утім, екранізація часто виявляється вельми непростим завданням. Багато п'єс на кшталт «Небезпечних зв'язків» (*Dangerous Liaisons*, 1988, реж. С. Фрірз) і «Країни тіней» (*Shadowlands*, 1994, реж. Р. Аттенборо) були перенесені на екран літерально, тобто слово в слово. Однак здебільшого режисери віддають перевагу посиленню кінематографічності дії, знімаючи її не на театральній сцені, а на натурі.

Деякі режисери прагнуть максимально точно екранізувати першоджерело, намагаючись засобами кіно передати стиль твору. З-поміж найкращих екранізацій, здійснених останнім часом, варто виділити картину Джеймса Айворі «Маєток Говардс Енд» (*Howards End*, 1992) за романом Е. М. Форстера і фільм Джиліан Армстронґ «Маленькі жінки» (*Little Women*, 1994) за книгою Л. М. Олкотт із Вайноною Райдер у головній ролі. Інші режисери беруть загальну сюжетну лінію першоджерела і пропонують глядачеві власне прочитання твору. Наприклад, картина Акіри Куросави «Ран» (що означає «заколот», 乱, 1985) поставлена за мотивами трагедії Шекспіра «Король Лір».



Єлизавета, 1998

Персонажами «костюмованого» кіно були правителі всієї Європи, від Івана Грозного до королеви Марго. Однак не всі стрічки такого ґатунку приділяли головну увагу любовним пригодам монархів або їхній нескінченній боротьбі за владу. У картині «Божевілля короля Ґеорга» (*The Madness of King George*, 1994, реж. Н. Гайтнер) вінценосці постають звичайними живими людьми, як ми з вами. Багато фільмів були присвячені американським президентам, наприклад «Юний містер Лінкольн» (*Young Mr. Lincoln*, 1939, реж. Дж. Форд).

Найвідоміші фільми: «Горбань із Нотр-Дама» (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923, реж. В. Ворслі), «Клеопатра» (*Cleopatra*, 1963, Дж. Л. Манкевич) та «Екскалібур» (*Excalibur*, 1981, реж. Дж. Бурмен), «Королева Марго» (*La reine Margot*, 1994, реж. П. Шеро), «Єлизавета» (*Elizabeth*, 1998, реж. Ш. Капур), «Романтики» (*The Romantics*, 2006, реж. С. Гобкінсон), «Фаворитка» (*The Favourite*, 2018, реж. Й. Лантімос), «Дві королеви» (*Mary Queen of Scots*, 2019, реж. Дж. Рорк).

Див. *Пеплум*.



Королева Марго, 1994



Фаворитка, 2018

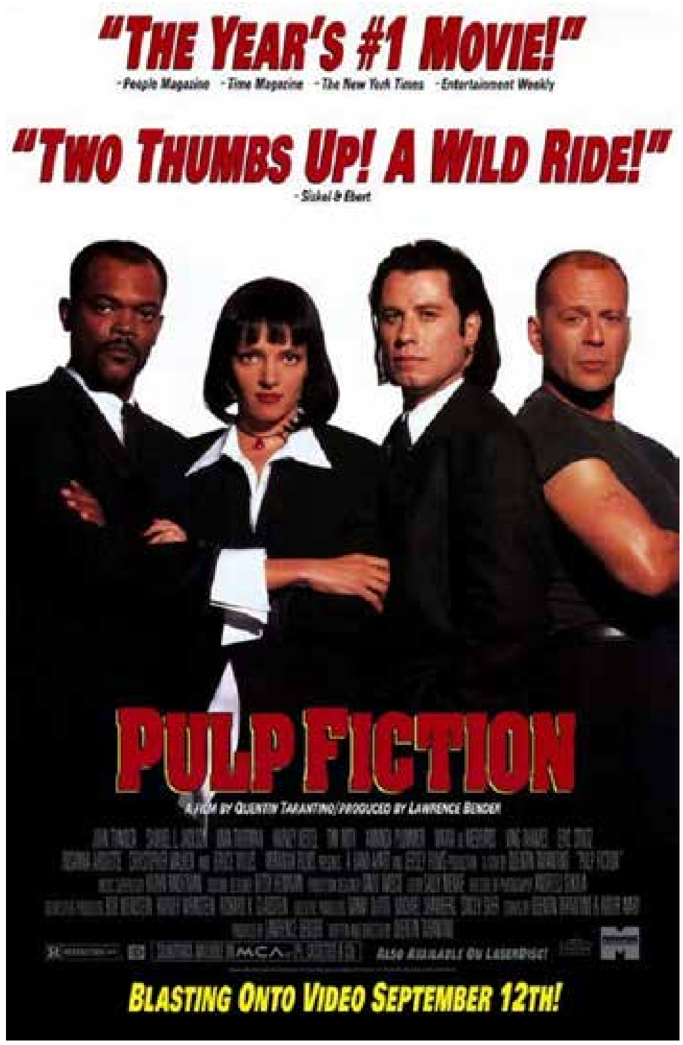
КРИЗА СЮЖЕТІВ — ситуація, що склалася у світовому кінематографі наприкінці XX — початку XXI століття. У перші роки свого існування кінематограф розвивався у двох напрямах — творчому і технологічному. Протягом перших п'яти років існування кіно його технологічний розвиток багато в чому випередив творчий. У цей час було налагоджено стабільне виробництво кінопроєкційного та кінознімального обладнання, а також устаткування для знімальних павільйонів. Водночас кінофірми продовжували випускати однотипні коротенькі сценки. Невдовзі ці фільми набридли публіці. В усталюваній кризовій ситуації кінофірми задумалися про майбутнє своєї продукції. Творчий пошук виходу з кризи призвів до того, що замість коротеньких сцен починають знімати невеликі фільми. А оскільки в цих фільмах потрібно було розповідати завершену історію, виробники звернулися до досвіду літератури і театру. Таким чином вектор розвитку кіно змінився. У літератури та театру автори запозичили різні жанри. Найбільший запит на початку XX століття мали такі жанри, як «драма», «комедія», «трагедія», «феєрія», «детектив».

Див. *Жанр*.

КРИМІНАЛЬНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Crime Story — «кримінальна історія»] — піджанр детектива або кримінальної драми (часто передісторія як герої стали злочинцями), а також тюремна історія про боротьбу людського духу.

Кримінальний фільм зазвичай малює вельми похмуру картину сучасного життя у великих містах. Дія, що розгортається на багатолюдних, негостинних вулицях, має динамічний характер і супроводжується крутим діалогом персонажів. Тут майже на кожному кроці герой ризикує натрапити на гангстера, грабіжників і вбивць, а поліцейські, приватні детективи та спеціальні агенти невтомно шукають докази, намагаючись розкрити моторошні злочини. У кримінальному фільмі життя постає міським кошмаром.

Кримінальна тема мала успіх ще в добу німого кіно. Першими екранними злочинцями переважно були нічні грабіжники або ж мелодраматичні лиходії та шахраї. Водночас у такому фільмі, як «Мушкетери Свинячої алеї» (*The Musketeers of Pig Alley*, 1912) Девіда Ворка



Кримінальне чтиво, 1984

Ґріффіта, фігурували значно небезпечніші лиходії, котрі тероризували мешканців нью-йоркських нетрів.

Основні фільми: «Великий будинок» (*The Big House*, 1930, реж. Дж. Гілл), «Лють» (*Fury*, 1936, реж. Ф. Ланг), «Брутальна сила» (*Brute Force*, 1947, реж. Ж. Дассен), «Не схиливши голови» (*The Defiant Ones*, 1958, реж. С. Крамер), «Птахолов з Алькатраса» (*Birdman of Alcatraz*, 1961, реж. Дж. Франкенгаймер), «Холоднокровний Люк» (*Cool Hand Luke*, 1967, реж.



Не схиливши голови, 1958



Джентльмени, 2019

С. Розенберг), «Метелик» (*Papillon*, 1972, реж. Ф. Дж. Шаффнер), «Втеча з Шоушенка» (*The Shawshank Redemption*, 1974, реж. Ф. Дарабонт), «Обвинувачені» (*The Accused*, 1988, реж. Дж. Каплан), «В ім'я батька» (*In the Name of the Father*, 1993, реж. Дж. Шерідан), «Фірма» (*The Firm*, 1993, реж. С. Поллак), «Кримінальне чтиво» (*Pulp Fiction*, 1994, реж. К. Тарантіно), «Впіймай мене, якщо зможеш» (*Catch Me If You Can*, 2002, реж. С. Спілберґ), «Джентльмени» (*The Gentlemen*, 2019, реж. Ґ. Річі), «Ірландець» (*The Irishman*, 2019, реж. М. Скорсезе), «Вбивці квіткової повні» (*Killers of the Flower Moon*, 2023, реж. М. Скорсезе).

Див. *Детективний фільм*.

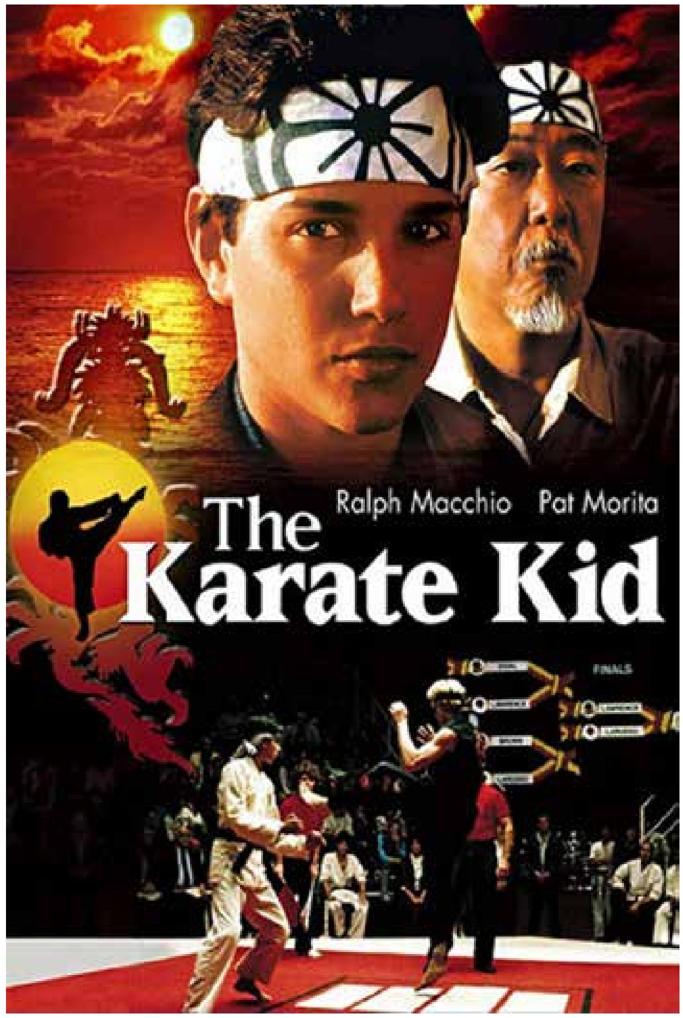
КРУГОВА КІНОПАНОРАМА — див. *Циркорама*.

КУЛЬТОВИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Cult Film] — фільм, що має мінімальну популярність у широкої публіки, але викликає величезний інтерес у певної групи аудиторії.

КУНҐ-ФУ ФІЛЬМ [*англ.* Kung Fu Film] — жанр фільмів, що набув поширення на початку 1970-х у Гонконзі. Однак незабаром цей жанр став популярним в Америці. Зазвичай сюжет вибудуваний як помста учня



Входить Дракон, 1972



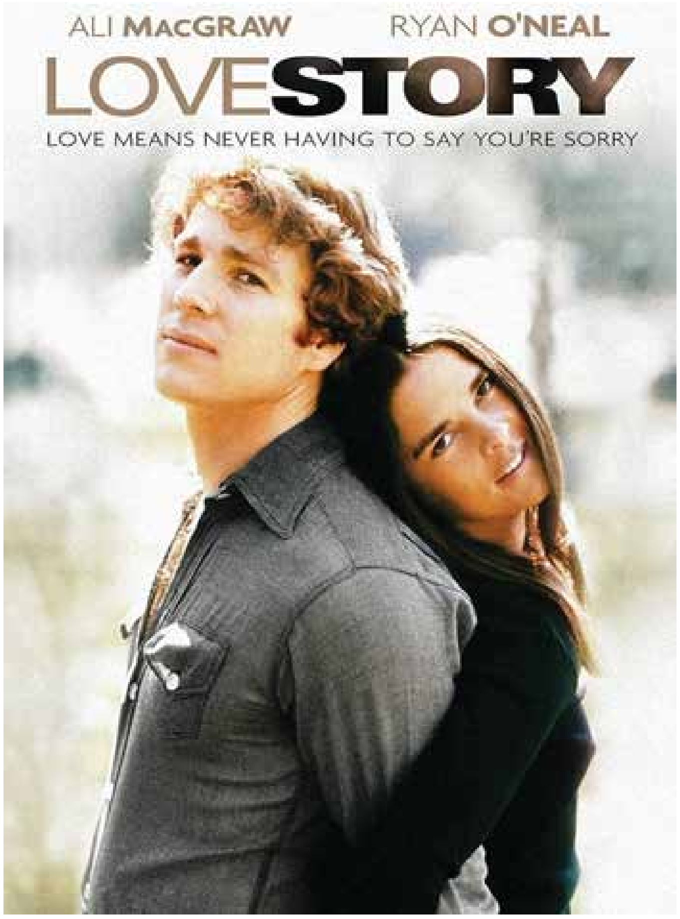
Хлопчик-каратист, 1984

за смерть свого вчителя, убитого суперницькою групою чи окремим суперником. У поєдинках між антогоністами нерідко застосовували кігті, ланцюги, зірки, нунчаки, шаблі. Брюс Лі став одним із перших майстрів «кунґфу», які розробляли стиль боротьби «джиткундо», а згодом показали його у голлівудських фільмах.

Приклади фільмів: «Входить Дракон» (*Enter the Dragon*, 1972, реж. Р. Клауз), «Шлях Дракона» (*The Way of the Dragon*, 1972, реж. Б. Лі), «Однорукий боксер» (*One Armed Boxer*, 1973, реж. Ю. Ван), «Клеопатра Джонс» (*Cleopatra Jones*, 1973, реж. Д. Старретт), «Велика бійка» (*The Big Brawl*, 1980, реж. Р. Клауз), «Останній дракон» (*The Last Dragon*, 1985, реж. М. Шульц), «Великий переполох у Маленькому Китаї» (*Big Trouble in Little China*, 1986, реж. Дж. Карпентер), «Куленепробивний чернець» (*Bulletproof Monk*, 2003, реж. П. Гантер), «Шан-Чі та легенда десяти кілець» (*Shang-Chi and the Legend of the Ten Rings*, 2021, реж. Д. Креттон).

Див. *Мартіал-артс*.

КУПЮРА — дубль будь-якої сцени, який не потрапив у фільм. У деяких фільмах купюри показують під час фінальних титрів.



Історія кохання, 1970

ЛАВСТОРІ [англ. Love Story — «історія кохання»] — фільми, що реалістично зображують кохання і романтику. Сюжетна лінія фільму може містити як повну розповідь про життя героїв, так і розкривати лише невеликий момент із їхнього життя, де вони борються за свої почуття.



Володимир Миславський та Майкл Йорк — виконавець головної ролі у фільмі «Ромео і Джульєтта»/Romeo and Juliet



Привид, 1990

Найвідоміші фільми: «Прощавай зброє!» (*A Farewell to Arms*, 1932, реж. Ф. Борзейґі), «Час кохати, час помирати» (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958, реж. Д. Сірк), «Ромео і Джульєтта» (*Romeo and Juliet*, 1968, реж. Ф. Дзефіреллі), «Історія кохання» (*Love Story*, 1970, реж. А. Гіллер), «Чорний мармур» (*The Black Marble*, 1980, реж. Г. Беккер), «Привид» (*Ghost*, 1990, реж. Дж. Цукер), «Ромео + Джульєтта» (Romeo + Juliet, 1996, реж. Б. Лурманн), «Солодкий листопад» (*Sweet November*, 2001, реж. П. О'Коннор), «Мулен Руж!» (*Moulin Rouge!*, 2001, реж. Б. Лурманн), «Один день» (*One day*, 2011, реж. Л. Шерфіг), «До зустрічі з тобою» (*Me Before You*, 2016, реж. Т. Шеррок), «Портрет дівчини у вогні» (*Portrait de la jeune fille en feu*, 2019, реж. С. Ск'ямма).

Див. *Мелодрама*, *Романтичний фільм*.

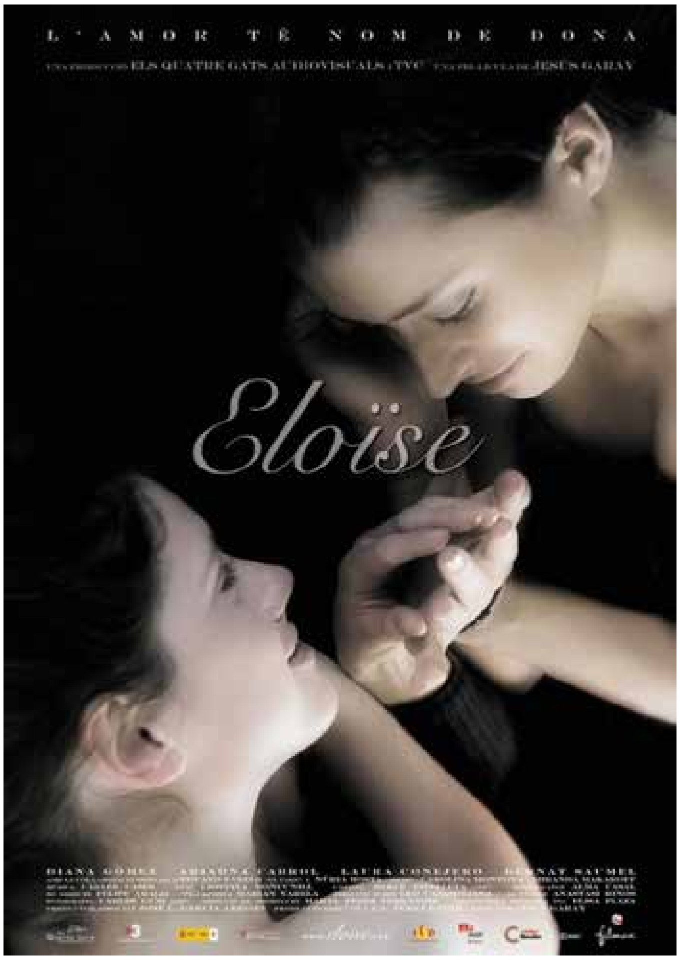
ЛЕСБІЙСЬКІ ФІЛЬМИ [*англ.* Lesbian Film] — набули поширення в 1970-ті роки. Одними з перших фільмів про кохання жінки до жінки були «Дівчата в уніформі» (*Mädchen in Uniform*, 1931, реж. Л. Саґан), поставлений у Німеччині, та американська «Дитяча година» (*The Children's Hour*, 1961, реж. В. Вайлер). Найпоказовіші лесбійські фільми: «Красуньки» (*Les bonnes femmes*, 1978, реж. К. Шаброль), «Кохання під питанням» (*Question of Love*, 1978, реж. В. Блінн), «Мій улюблений рік» (*My Favorite Year*, 1982, реж. Р. Бенджамін), «Загублені й несамовиті» (*Lost and Delirious*, 2001, реж. Л. Пул), «Щоденник лесбіянки» (*Eloïse*, 2009, реж. Х. Ґарай), «Перевиховання Кемерон Пост» (*The Miseducation of Cameron Post*, 2017, реж. Д. Ахаван).

З 1987 року в Берліні проводять щорічну кінопремію лесбійських і гомосексуальних фільмів «Тедді» (*Teddy*).

Див. *Гейкіно*, *Нове квір-кіно*.

ЛІЦЕНЗІЯ [*англ.* License, від *лат.* Licentia — «право», «дозвіл»] — оформлена належним чином передача власником (наприклад, власником кінофільму) обмеженого права на використання (на визначений строк чи на певну кількість копій) його твору.

ЛЮБИТЕЛЬСЬКИЙ ФІЛЬМ — див. *Аматорський фільм*.



Щоденник лесбіянки, 2009

МАКҐАФІН [*англ.* Macguffin — «знаряддя для лову левів у гірській Шотландії»] — термін, що належить Альфредові Гічкоку, позначає певний загадковий предмет, який може залишатися поза кадром і суть якого жодним чином не роз'яснюють глядачеві. Макґафін — абсурд у центрі логіки і, за твердженням Гічкока макгаффін» — «це ніщо». Будь-яка людина, мінімально причетна до всесвіту Гічкока, знає, що макґафін — це знаряддя для лову левів у гірській Шотландії. І знає, що леви в гірській Шотландії не водяться. І знає: якщо вам сказали, що на полиці лежить макґафін, то це не макґафін. Але він все одно працює.

Гічкок першим звернув увагу на те, що деякі ключові деталі сюжету чинять особливий вплив, який не піддається логічному поясненню. Це деталі, які допомагають персонажам набути особливої сили, деталі, які можуть врятувати від неминучої небезпеки чи загрожують якимись страшними лихами. Боротьба за таку деталь виглядає особливо напруженою. Глядачі хвилюються настільки сильно, вони так прагнуть перемоги героя, за якого переживають, що їм байдуже, наскільки розумна ця деталь: аби герой врятувався, переміг, покарав ворогів, виборов щастя.

Термін Альфреда Гічкока позначає сюжетний елемент чи ситуацію, що привертає увагу глядача або керує логікою розвитку фільму. Гічкок говорив: «Цей термін позначає все: крадіжку планів і документів, розкриття таємниці — все одно що. Безглуздо вимагати осягнути природу макґафіна логічним шляхом — вона непідвладна логіці. Значення має лише те, що плани, документи або таємниці у фільмі мають видаватися надзвичайно важливими для персонажів. А для мене, оповідача, вони жодного інтересу не становлять». Згідно з Гічкоком, макґафін можна навіть ігнорувати після того, як він виконає свою роль. Наочними прикладами є початок фільму «На північ через північний захід» (*North by Northwest*, 1959), а також загалом субсюжет із Джанет Лі в «Психо» (*Psycho*, 1960). Власне кажучи, за цією логікою, вся стрічка «Шосте відчуття» (*The Sixth Sense*, 1999, реж. М. Найт Ш'ямалан) визначається винесеним у фінал макґафіном, про що глядач спочатку не підозрює. Але ці останні десять хвилин повністю змінюють значення «всього вищевикладеного» — адже вони фактично «керують логікою розвитку». Фінал настільки вражає, що мільйони спантеличених американських глядачів ідуть на картину вдруге, щоб подивитися її, так би мовити, «під новим кутом». Скидається на те, що саме ця обставина зробила фільм суперхітом.

У фільмах Гічкока макґафін зазвичай є якоюсь конкретною річчю, смисл якої не відомий. Але відомо, що вона існує (що наявна секретна інформація, зашифрована у вигляді мелодії, або знята на мікрофільм, або завчена напам'ять), і власне ця звістка стає рушієм сюжету, причиною безлічі пригод, погонь, убивств, весіль і розлучень.

Сам режисер дедалі більше підсміювався і над тими, хто прагнув дізнатися про смисл макґафіна, і над тими, хто почав звеличувати макґафін як елемент блискучого драматургічного принципу. Здається, режисерові не подобалося занадто серйозне ставлення до будь-чого. Але сьогодні, коли ім'я Гічкока стало синонімом власне аналізу кіно, велич Гічкокового макґафіна постає в іншому світлі. Вигадавши цікавий спосіб зачепити глядацький інтерес, Гічкок зачепив водночас і дещо набагато важливіше: одну з основних потреб



Альфред Гічкок

людського інтелекту, що виплекана західною культурою, — потребу в породженні смислу (інтерпретуванні).

Найпопулярніші приклади макґафіна — вміст валізки, що належала Марселласу Воллесу в «Кримінальному чтиві» (*Pulp Fiction*, 1994, реж. К. Тарантіно) і синя оксамитова коробочка в «Малголланд Драйві» (*Mulholland Drive*, 2001, реж. Д. Лінч).



Психо, 1960

МАКРОЗЙОМКА [*грецьк.* μακρός — «великий», «великий» + «зйомка»] — кінозйомка середніх або малих об'єктів чи їхніх деталей, структури зазвичай у масштабах від 1:10 до 15:1. Проводять за допомогою спеціальних (мікроанастигмати) або звичайних об'єктивів. Застосовують у наукових і технічних цілях.

МАЛОБЮДЖЕТНЕ КІНО — загальна назва позаголлівудських фільмів, вироблених «незалежними», з бюджетом менш ніж $3 000 000.

Див. *Інді*.

МАЛТИПЛЕКС [*англ.* Multiplex — «складний», «складений»] — сучасний кінотеатр із кількома комфортабельними залами, оснащеними системами долбі. Малтиплекси вирізняє широкий асортимент фільмів і висока економічність. Зали мають спільне фоє, буфети та єдину технологічну петлю.

Див. *Синеплекс*.

МАМБЛКОР (*англ.* Mumblecore, від Mumble — «бурмотіння») — відгалуження незалежного кінематографа, до якого переважно належать драми про стосунки; у них діалоги домінують над сюжетом. Цьому піджанрові незалежного кінематографа властиві низький бюджет, участь акторів-аматорів, а також фокусування на природності діалогів. Ключовою особливістю майже всіх мамблкор-фільмів є натуралізм акторської гри та діалогів. У багатьох фільмах цього піджанру грають непрофесійні актори. У деяких мамблкор-фільмах провідне місце належить імпровізації. Однак не всі режисери фільмів цього жанру схвалюють імпровізацію. Мамблкор-фільми використовують «справжній» звук (не оброблений програмами). Фільми в жанрі «мамблкор» зазвичай мають невеликий бюджет і низькі витрати на виробництво. Багато таких фільмів знято на цифрову камеру.

Мамблкор-фільми часто розповідають про стосунки між людьми від двадцяти до сорока років; ранні фільми зазвичай знімали в реальних локаціях за участі непрофесійних акторів для створення природного драматичного ефекту: мінімум дії, максимум балаканини. Ключові постаті напряму — Ендрю Бужальскі, чий фільм «Смішно, ха-ха» (*Funny Ha Ha*, 2002) визначив траєкторію, і Джо Сванберґ, який швидко став одним із найбільш продуктивних мамблкорників. Обидва режисери, однак, незабаром відмовилися від цього ярлика.

Напрям зробив зірками таких акторів, як брати Марк і Джей Дюплассі та Ґрету Ґервіґ, котрі зрештою стали режисерами. Фільми такого жанру знімали багато жінок: Ліна Данем, яка перенесла мамблкор у серіал «Дівчата» (*Girls*, 2012–2017), і Лінн Шелтон, яка зняла в «Сестрі твоєї сестри» (*Your Sister's Sister*, 2011) голлівудську зірку Емілі Блант.

У середині нульових з'явилися фільми зі стилістичними рисами мамблкору, але більш жорстокі з погляду оповідного та візуального складників. Згодом такі фільми почали називати мамблкором. Найкращими зразками подібних некрикливих горорів і психологічних трилерів можна вважати «Прокляття Беґхед» (*Baghead*, 2008) Марка і Джея Дюплассів, «Список смертників» (*Kill List*, 2011) Бена Вітлі, «Марту, Марсі Мей, Марлен» (*Martha Marcy May Marlene*, 2011) Шона Даркіна, «Катастрофу» (*Blue Ruin*, 2013) Джеремі Сольнє і «Покидька» (*Creep*, 2014) Патріка Брайса.



Катастрофа, 2013

МАНДРІВНА МАСКА [*англ.* Traveling Matte] — метод комбінованої зйомки з використанням білого силуету на чорному фоні для визначення зони заміщення, що дає змогу помістити героя в найнеймовірніші умови. Мандрівна маска також допомагає поєднати в одному кадрі людей звичайного зросту і велетнів тощо.

Див. *Спецефекти в кіно*, *Комбінована кінозйомка*, *Комп'ютерні ефекти в кіно*.

МАРГІНАЛЬНЕ КІНО — див. *Альтернативне кіно*.

МАРКЕТИНГ [*англ*. Market — «ринок», «збут»] — пристосування кінопродукції до ринку на підставі вивчення споживчого попиту. Активний маркетинг — низка заходів (зокрема реклама), що мають на меті підвищити попит на той чи інший фільм.

МАРТІАЛ-АРТС [*англ*. Martial Arts — «бойові мистецтва»] — певний напрям фільмів дії. Сюжетна схема каратешних бойовиків зазвичай не вражає оригінальністю: безстрашний герой, який досконало володіє бойовими мистецтвами (карате, кунґ-фу, тхеквондо або іншим бойовим мистецтвом) чи перебуває в процесі набуття бойових навичок, кидає виклик знахабнілим злочинцям, нещадно розправляючись із ними, та у фінальному поєдинку завдає нищівної поразки головному лиходієві, великому майстрові східних єдиноборств.

Найвідоміші виконавці: Джекі Чан (кунґ-фу в комічно-пародійному варіанті), Чак Норріс (карате, кікбоксинг), Стівен Сіґал (айкідо), Жан-Клод Ван Дамм (кікбоксинг), Дольф Лундґрен, Дон Вілсон, Боло Єнг, Марк Дакаскос, Синтія Ротрок, Шо Косуґі, Майкл Дудікофф, Джет Лі.

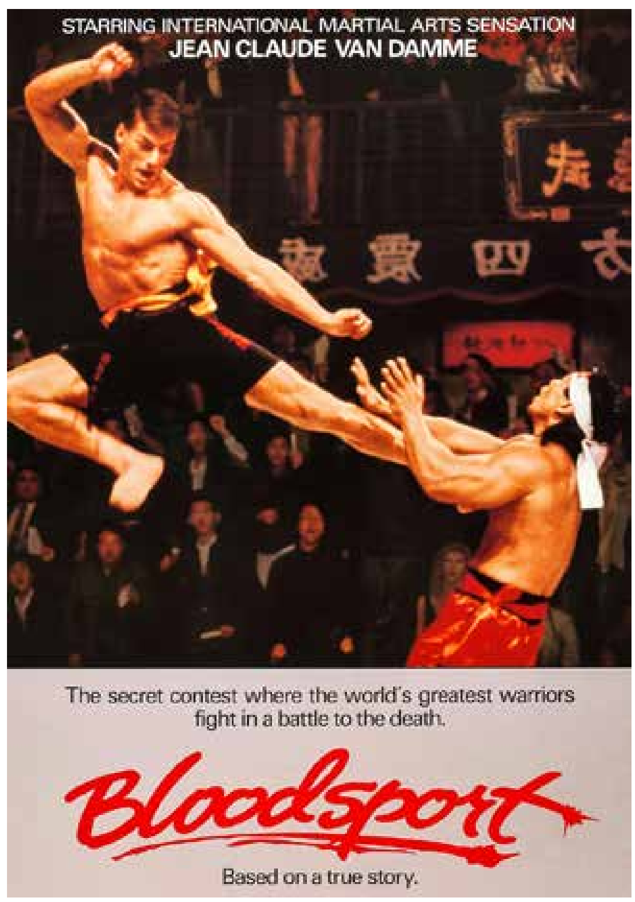
Найвідоміші фільми: «Малюк-каратист» (*The Karate Kid*, 1984, реж. Дж. Евілдсен), «Чоловіки дракона» (*Men of the Dragon*, 1974, реж. Г. Фальк), «Убий мене знову» (*Kill and Kill Again*, 1981, реж. І. Голл), «Кривавий спорт» (*Bloodsport*, 1987, реж. Н. Арнольд),



Вбий мене знову, 1981



Острів Дракона, 1973



Кривавий спорт, 1987

«Поцілунок дракона» (*Kiss of the Dragon*, 2001, реж. К. Наон), «Іп Ман» (*Ip Man* 2008–2019, реж. В. Іп), «Великий майстер» (*Yi dai zong shi*, 2013, реж. В. Кар-Вай).

Див. *Кунґ-фу фільм*.



Володимир Миславський записує інтерв'ю з Марком Дакаскосом

МАСОВКА [*англ*. Crowd] — екранна сцена, у якій активно діє велика кількість людей. Основне завдання масової сцени — створення образу масовості (батальної битви) у кінофільмах. Часто для масовок запрошують непрофесіоналів чи акторів із низькою оплатою.

МЕДЖЕРС [*англ*. Majors, від Major — «головний», «великий»] — суперстудії з-поміж голлівудських гігантів, що володіють повним комплексом виробничих потужностей і системою прокату.

Найкрупніші американські (голлівудські) кінокомпанії: «Парамаунт» (*Paramount*, єдина безпосередньо в Голлівуді), «Ворнернер Бразерз» (*Warner Bros*.), «Юніверсал» (*Universal Studios*), «Волт Дісней» (*The Walt Disney Company*), «ХХ століття Фокс» (*20th Century Fox*), «Коламбія» (*Columbia Pictures*, 1991-го придбана й перейменована на *Sony*), *МГМ* (*Metro-Goldwyn-Mayer*, 1991-го придбана кінокомпанією *Pathe*).

МЕЙНСТРИМ [*англ*. Mainstream] — основний потік кінопродукції.

МЕЛОДРАМА [*англ*. Melodrama] — жанр, подібний за тематикою до драми, але з більшим напруженням. Часто під цим терміном розуміють сентиментальні «любовні» картини з примітивними персонажами і неправдоподібними подіями.

У мелодрамі почуття і переживання героїв постають у вкрай перебільшеному вигляді. Спочатку термін «мелодрама» позначав «п’єсу під музику». Такі театральні вистави з’явилися в середині XIX століття і значною мірою вплинули на ранній кінематограф. Зазвичай мелодрама репрезентує сентиментальну любовну історію з досить примітивними персонажами і нагромадженням неправдоподібних подій. Часто акцент перенесений на костюми і декорації, натомість сюжет простенький, у якому добро завжди перемагає, а зло неодмінно покаране.

Водночас багато популярних картин за всю історію кіно були зняті саме в жанрі мелодрами. Великим майстром німої мелодрами був Девід Ворк Ґріффіт. У десятках його картин роль невинної героїні виконувала Ліліан Гіш. Але в 1920-ті роки, коли стиль Ґріффіта вийшов із моди, їй на зміну прийшли більш земні персонажі Клари Боу і Ґлорії Свенсон.

Поширеною була сюжетна лінія, згідно з якою герої не одразу закохувалися одне в одного. Наприклад, Рок Гадсон більшу частину екранного часу фільму «Інтимна розмова» (*Pillow Talk*, 1959, реж. М. Гордон) витратив на те, щоб переконати Доріс Дей, що він і є той самий — єдиний і неповторний. Пізніше, у картині «Френкі і Джонні» (*Frankie and Johnny*, 1991, реж. Г. Маршалл), Аль Пачіно, який грає кухаря, опиняється в аналогічній ситуації з офіціанткою (Мішель Пфайффер).

У багатьох картинах закоханим доводилося назавжди розлучатися в сентиментальних фінальних сценах, які змушували плакати весь кінозал. А такі



Чоловік та жінка, 1966



Шербурзькі парасольки, 1964

«жалісливі» стрічки, як «Дама з камеліями» (Camille, 1936, реж. Дж. К'юкор), «Шербурзькі парасольки» (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964, реж. Ж. Демі), «Історія кохання» (*Love Story*, 1970, реж. А. Гіллер), ще більше ятрили душу глядачеві, змушуючи одного з героїв помирати якраз тієї хвилини, коли вони зустріли нарешті справжнє кохання.

Інші фільми: «Красуня» (*Pretty Woman*, 1990, реж. Г. Маршалл), «Амелі» (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2001, реж. Ж.-П. Жене), «Реальна любов» (*Love Actually*, 2003, реж. Р. Кертіс), «Щоденник пам'яті» (*The Notebook*, 2004, реж. Н. Кассаветіс), «Мемуари гейші» (*Memoirs of a Geisha*, 2005, реж. Р. Маршалл), «P. S. Я кохаю тебе» (*P.S. I Love You*, 2007, реж. Р. Лагравенезе), «Пропозиція» (*The Proposal*, 2009, реж. Е. Флетчер), «Червоний, білий і королівський синій» (*Red, White & Royal Blue*, 2023, реж. М. Лопес).

МЕРЧАНДАЙЗИНГ [*англ.* Merchaintdizing] — частина рекламної кампанії, що передбачає випуск і продаж супутніх товарів із логотипами або образами, пов'язаними з фільмом (авторучки, майки, бейсболки, канцелярські товари тощо).

МЕХАНІЧНІ ЕФЕКТИ В КІНО. Сьогоднішній кінематограф не може обійтися без послуг фахівців з механічних трюків, творців всіляких макетів, моделей, чудовиськ, розробників незвичайного гриму, що часом викликає справжній жах. Ідеться про рукотворні ефекти, які наразі не може повною мірою успішно замінити жоден оптичний прийом чи комп'ютерний трюк.

Справжнім зразком кінематографічного змодельованого чудовиська, відомого по всьому світі, можна вважати гігантську горилу Кінг-Конга в однойменній картині 1933 року. Американські режисери Меріан Купер і Ернест Шодсак запросили майстра спецефектів Вілліса О'Браєна, котрий створив муляж як самого Кінг-Конга (модель супермавпи була насправді заввишки лише 45 сантиметрів), так і доісторичних істот, які вступають із Кінг-Конгом у двобій.

Наслідуючи Кінг-Конга, японці після війни вигадали власного монстра — Ґодзіллу. У 1954 році технік Ейдзі Цубурая разом із конструктором Ріосаку Такасугі створив із гуми двометрове стародавнє чудовисько, що нібито прокинулось після вибуху атомної бомби. Щоправда, у багатьох сценах знімали не цю ляльку, а актора Харуо Накадзіма, одягненого в гумовий костюм Ґодзілли.

А ось новий Кінг-Конг, створений італійцем Карло Рамбальді для фільму 1976 року (премія «Оскар» за спецефекти), був уже дорогим аніматронним апаратом у повний зріст, нашпигованим електронікою і керованим на відстані.

Понад мільйон доларів коштувала і біла акула зі «Щелеп» (*Jaws*, 1975) Стівена Спілберґа, змакетована Робертом Матті, який раніше брав участь у роботі над спецефектами для картини «20 000 льє під водою» (*20 000 Leagues Under the Sea*, «Оскар», 1954) і разом з К. Мюллером зробив модель гігантського спрута. Згадуваний Карло Рамбальді ще двічі був відзначений «Оскаром» за роботу над зразками космічних чудовиськ у «Чужому» (*Alien*, 1979) Рідлі Скотта та створення, можливо, найпопулярнішої істоти в сучасному кіно — симпатичного й зворушливого прибульця в стрічці



Кінг-Конг, 1933

«Іншопланетянин» (*E. T. The Extra-Terrestrial*, 1982) Стівена Спілберґа. Утім, у низці сцен у костюмі *E. T.* знялись ліліпути Тамара де Тро, зріст котрої складав лише 77 см, а вага — трохи більше 18 кг, і дванадцятирічний безногий актор Меттью де Мерітт, який пересувався на руках.

На межі двох різновидів механічних ефектів — створення моделей і використання складного гриму — перебувають «Планета мавп» (*Planet of the Apes*, 1968, реж. Ф. Шеффнер), «Американський перевертень у Лондоні» (*An American Werewolf in London*, 1981, реж. Дж. Лендіс) — спеціально як заохочення для Ріка Бейкера була запроваджена нова номінація «за грим»; «Гаррі та Гендерсони» (*Harry and the Hendersons*, 1987, реж. В. Дір) — знову було відзначено Бейкера, тепер за відтворення «снігової людини», «Бітлджюс» (*Beetle Juice*, 1988, реж. Т. Бертон), «Згадати все» (*Total Recall*, 1990, реж. П. Верговен).

Деформувальні прийоми механічних ефектів наявні в таких відзначених Академією стрічках, як «Маска» (*Mask*, 1985, реж. П. Богданович), «Дік Трейсі» (*Dick Tracy*, 1990, реж. В. Бітті), «Термінатор-2: Судний день» (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991, реж. Дж. Кемерон). До речі, Стен Вінстон був відзначений двічі: і як майстер візуально-комп'ютерних ефектів, і як творець спецгриму у фільмах «Місіс Даутфайр» (*Mrs. Doubtfire*, 1993, реж. К. Коламбус), «Ед Вуд» (*Ed Wood*, 1994, реж. Т. Бертон) — тут своєрідно вшанована давня традиція, оскільки один із персонажів — актор Бела Лугоші, «одвічний Дракула» в кіно, і «Божевільний професор» (*The Nutty Professor*, 1996, реж. Т. Шедьяк). У двох останніх картинах брав участь вправний майстер гриму Рік Бейкер, який колись побував і в шкурі самого Кінг-Конга на зйомках версії 1976, а також доклав руку до створення Чубакки в «Зоряних війнах» (*Star Wars*).

Див. *Спецефекти в кіно*, *Комбінована кінозйомка*, *Комп'ютерні ефекти в кіно*.

«МИЛЬНА ОПЕРА» [*англ*. Soap Opera] — багатосерійна телевізійна мелодрама, сюжет якої насичений любовними конфліктами, сімейними драмами з обов'язковим гепі-ендом у фіналі. «Мильні опери» мають зазвичай надзвичайну популярність у глядачів. «Мильна опера» з'явилась на американському радіо після Другої світової війни і завдячує назвою рекламі різних сортів мила перед початком радіовистави. Поступово коло рекламованих товарів розширили косметика, пральні порошки, кава, кулінарні вироби тощо.

Незмінним було одне: товари, як і передачі, що їх рекламували, були орієнтовані насамперед на жіночу аудиторію, переважно домогосподарок. Передавали «мильні опери» зазвичай удень, епізоди однієї серії транслювали до п'яти разів на тиждень, тобто майже щодня.

За жанровою природою «мильна опера» сягає так званих «жіночих романів». Саме в них солодкувато й патетично були описані романтичні захоплення



Санта-Барбара, 1984

і далеко не романтичні пригоди успішних героїв «високого кола», а героїнями ставали якісь скромні секретарки чи бідні модистки, які після довгих поневірянь і невдач знаходили собі заможних чоловіків.

Зростання популярності «мильних опер» на радіо, а особливо на телебаченні, дещо знизило престижність «жіночих романів». Адже телебачення має перевагу — видовищність, якої немає в книги. Важливо й те, що перегляд «мильної опери» легко поєднати з хатніми справами (не випадково в багатьох сім'ях телевізор установлений не кухні), тоді як читання потребує приділення окремого часу. Проте «жіночі романи» й донині є основним джерелом телевізійних мелодрам.

До жанру «мильної опери» можна зарахувати популярні американські серіали, трансльовані по телебаченню: «Династія» (*Dynasty*, 1981–1989, 220 сер.), «Санта-Барбара» (*Santa Barbara*, 1984–1993, 2137 сер.), бразильський «Рабиня Ізаура» (*Escrava Isaura*, 1976–1977, 100 сер.), мексиканський «Багаті теж плачуть» (*Los ricos también lloran*, 1979–1980, 248 сер.).

МІЖНАРОДНА ФЕДЕРАЦІЯ КІНОАРХІВІВІВ [*англ*. International Federation of Film Archives; *фр*. Fédération Internationale des Archives du Film — FIAF]. Міжнародна федерація кіноархівів (ФІАФ), створена 1938 року в Парижі з метою збереження фільмів як документів, які мають художнє та історичне значення. Один із розділів ФІАФ містить безкоштовні електронні версії журналу *Journal of Film Preservation* (з 1995 до 2003 р.), присвяченого проблемам збереження кінодокументів. Крім цього, там є віртуальна «книжкова крамниця», де можна оформити передплату, перелік журналів про кіно і телебачення у форматі PDF (понад

300 видань), а також платні електронні бази даних, зокрема з періодичних видань на тему кіно і телебачення, на CD з анотаціями (300 000 статей).

Див. *Фільмотека*.

МІЖНАРОДНА ФЕДЕРАЦІЯ КІНОКЛУБІВ [*англ*. International Federation of Film Societies — IFFS, *фр*. Fédération Internationale des Ciné-clubs — FICC] — створена 1947 року в Парижі з метою сприяння співпраці між кіноклубами різних країн.

Див. *Кіноклуби*.

МІЖНАРОДНА ФЕДЕРАЦІЯ КІНОПРЕСИ [*абр*. FIPRESSI (ФІПРЕССІ) — *фр*. Fédération Internationale de la Presse Cinématographique] — створена 1930 року в Парижі з метою пропаганди кіномистецтва, а також для захисту професійних інтересів кінематографістів. Генеральна асамблея ФІПРЕССІ розташована в Італії. ФІПРЕССІ часто вручає спеціальні призи на міжнародних кінофестивалях.

МІЗАНКАДР — образне рішення дії в кадрі з урахуванням усіх засобів виразності кінематографа. Термін уведений режисером Сергієм Ейзенштейном.

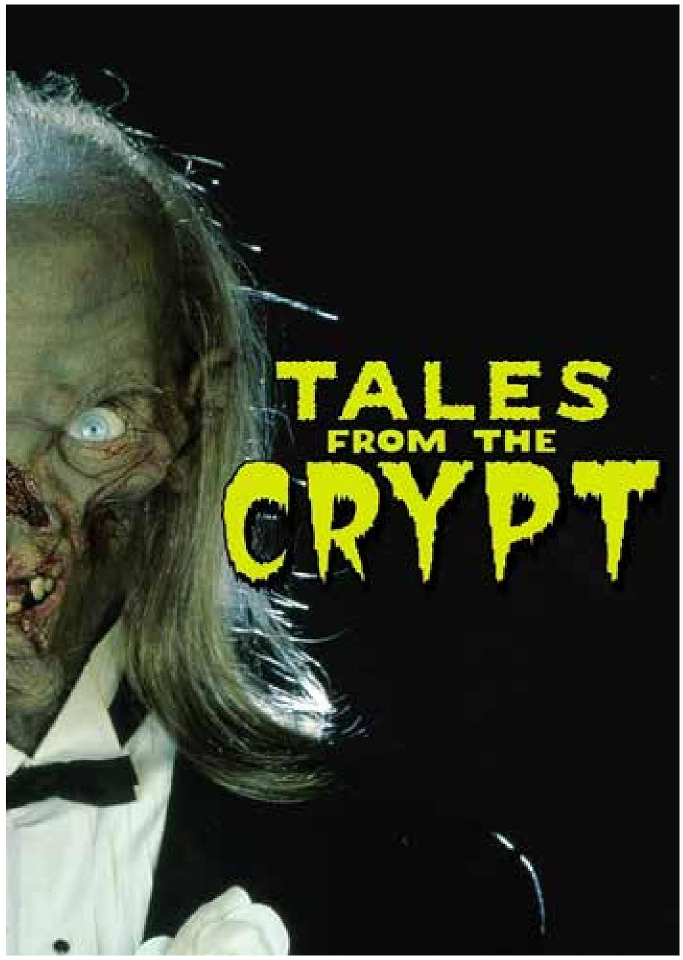
МІЗАНСЦЕНА [від *фр*. Mise en Scene — «розміщення на сцені»] —розміщення дійових осіб на місці дії в сцені (серія кадрів із єдністю змісту, часу і місця дії). Складником мізансцени в кіно є мізанкадр. Велике значення у створенні мізансцени мають розташування кінокамери, добір плану, оптики тощо. Існують *багатопланові мізансцени* з одночасним рухом (дією) на передньому і задньому планах, *глибинні мізансцени*, зйомка яких відбувається за допомогою наближення і віддалення кінокамери, *кругові мізансцени* тощо.

МІККІМАУСИНГ [*англ*. Mickey Mousing] — процес виготовлення мультфільму під записану музику або озвучування готового мультфільму таким чином, щоб звук у ньому був синхронізований із дією. Назва терміна походить від першого мультфільму Волта Діснея про Міккі Мауса (*Steamboat Willie*, 1928) із синхронним звуком.

Див. *Анімаційне кіно*.

МІКРОЗЙОМКА — кінозйомка об'єктів або їхніх деталей зі збільшенням у 20 — 3 500 разів (за допомогою оптичного мікроскопа) і в 105 разів (за допомогою електронного мікроскопа). Застосовують для дослідження мікроструктури чи зовнішнього вигляду об'єкта.

МІСТЕРІЯ [*англ*. Mystery — «таємниця»] — піджанр фільмів жахів, що, як проміжна жанрова форма, усталився на телеекрані з появою 1958 року американської серії «Сутінкова зона» (*The Twilight Zone*, 1959–1964). «Містерія» (*Mysteria*) — розповідь про таємниці, зіткнення з якими викликає трепет, породжує почуття страху. До жанру належать фільми із серій



Байки зі склепу, 1989–1996

«Альфред Гічкок презентує» (*Alfred Hitchcock Presents*, 1962–1965), «Борис Карлофф показує», «Крок назад», демонстрування яких тривало понад п'ять десятиліть.

«Містерія» послуговується переважно тим самим арсеналом засобів залякування, що й традиційний трилер, з тією лише відмінністю, що відьми і привиди долучені до кримінального сюжету. «Містерії», з одного боку, зливаються з традиційними фільмами жахів, але з другого — вони можуть наближатися до творів наукової фантастики. Герої «містерії» зазвичай перебувають у п'ятому вимірі, тобто десь між наукою і забобонами.

З-поміж останніх робіт цього напряму найбільш відомим є серіал «Байки зі склепу» (*Tales from the Crypt*, 1989–1996).

Див. *Фільм жахів*.

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ*. Modernist Film] — відмінною рисою модерністського фільму є його передбачувана невизначеність. Виробники фільмів намагаються зрештою залишити своїх глядачів у легкому сум'ятті, плутанині або з недостатнім розумінням основного сюжету. Більшість цих фільмів були розроблені в Європі протягом 1950-х — 1960-х років режисерами Інгмаром Бергманом, Мікеланджело Антоніоні, Жаном-П'єром Мельвілем і Жаном-Люком Ґодаром.

МОКБАСТЕР [*англ*. Mockbuster — «підробка»] — низькобюджетний фільм, знятий на ту саму тему, що й популярний блокбастер. Зазвичай такі фільми випускають одразу на відео і за запитом дещо раніше виходу оригіналу в широкий кінопрокат, щоб розділити рекламну кампанію, яка зазвичай передує блокбастеру. Мокбастери отримують нищівні відгуки кінокритиків і преси. Часто назви мокбастерів добирають таким чином, щоб покупець міг помилково сплутати його з блокбастером чи з його сиквелом (наприклад, «Титанік 2»/*Titanic II*, 2010). Обкладинка мокбастерів зазвичай яскраво оформлена, їх часто розміщують у магазинах упереміш із високобюджетними фільмами.

Безліч мокбастерів на початку XXI століття почала випускати невелика компанія *The Asylum*. Середній бюджет їхніх фільмів складає $250 000. Щоб уникнути юридичного переслідування з боку великих студій, *The Asylum* називає свої фільми пародіями.

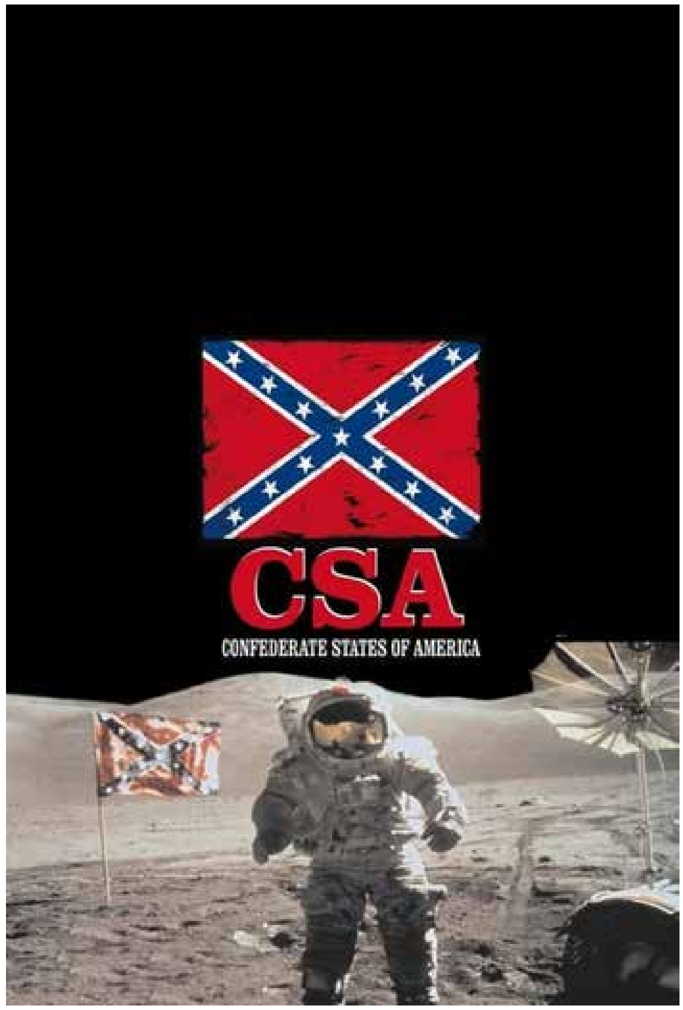
Автори мокбастерів віддають перевагу назвам, що розпочинаються першими літерами алфавіту (A, B, C, D) або цифрами, щоб ці фільми були вищими в абеткових списках, використовуваних, наприклад, у системах *Video on Demand*.

МОК'ЮМЕНТАРІ [*англ*. Mock — «насмішка» + Documentary — «документальний»] — псевдодокументальний фільм, псевдодокументалістика. Жанр ігрового кіно з імітацією документальності, фальсифікацією та містифікацією. Більшість фільмів жанру мок'юментарі (але не всі) є сатиричними. Причинами появи жанру псевдодокументалістики стало спотворення поняття документального кіно та загалом знецінення документа внаслідок виявлених фактів використання вигадок у буцімто документальних публікаціях і фотознімках.

Фільми цього жанру за формальними ознаками відповідають документальним стрічкам, але їхній предмет, на відміну від справжнього документального кіно, є вигаданим і спеціально «замаскованим» під дійсність. Іноді таке кіно створює ілюзію реальності подій завдяки участі знаменитостей та інших людей, які насправді існують. Комедійні фільми-мок'юментарі використовують як пародію і сатиру. Серйозніший тон притаманний іншому різновиду ігрового кіно — докудрамі. Жанр також використовують для аналізу актуальних подій і явищ на прикладі вигаданого предмета фільму.

У «Це — Spinal Tap» (*This Is Spinal Tap*, 1984) Роб Райнер бунтарськи переосмислює жанр фільму-концерту. Картина, знята досвідченим оператором-документалістом Пітером Смоклером, пародіює документальні фільми про музикантів: «Не озирайся» (*Dont Look Back*, 1967) Д. А. Пеннебейкера та «Останній вальс» (*The Last Waltz*, 1978) Мартіна Скорсезе. Автентичність виникає завдяки імпровізаційним талантам акторів та їхній схожості з учасниками рок-гурту.

Мок'юментарі може бути не лише підґрунтям комедії, а й створювати інше, тривожне бачення світу. Ідеться про псевдодокументальне кіно, що показує



КША: Конфедеративні Штати Америки, 2005

вигадані події таким чином, ніби вони відбуваються насправді. До ранніх зразків жанру належать «Вечір важкого дня» (*A Hard Day's Night*, 1964) Річарда Лестера про пригоди *Beatles* і більш особистий «автопортрет» — «Щоденник Девіда Гольцмана» (*David Holzman's Diary*, 1967) Джима МакБрайда. Вуді Аллен використовував фіктивні інтерв'ю в «Хапай гроші і тікай» (*Take The Money And Run*, 1969), а потім удосконалив цей трюк у стрічці «Зеліґ» (Zelig, 1983), головний герой якої нагадує хамелеона, котрий став свідком усіх ключових подій XX століття. Після успіху «Це — Spinal Tap» (This Is Spinal Tap, 1984) Крістофер Ґест, який виконав у фільмі роль соло-гітариста Найджела Тафнела, поставив кілька мок'юментарі з однаковим акторським складом, зокрема «В очікуванні Ґаффмана» (*Waiting for Guffman*, 1996) і «Талісмани» (*Mascots*, 2016).

Навіть гумористичні зразки жанру, як-от «Борат» (*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*, 2006) Ларрі Чарльза, ставали предметом скандалу. Жанр часто використовують для дослідження серйозних питань, як-от «Парк покарань» (*Punishment Park*, 1971) Пітера Воткінса, «Трибуляція 99: Інопланетні аномалії під Америкою» (*Tribulation 99: Alien Anomalies Under America*, 1991) Крейґа Болдвіна, «Боб Робертс» (*Bob Roberts*, 1992)

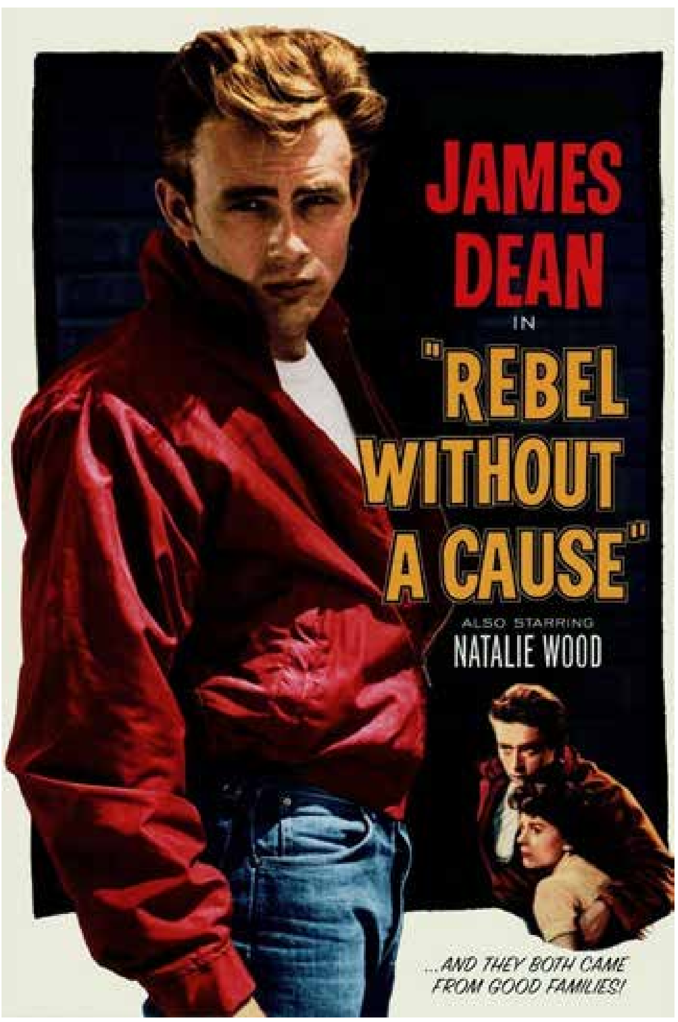
Тіма Роббінса і «КША: Конфедеративні Штати Америки» (*C. S.A.: The Confederate States of America*, 2005) Кевіна Віллмотта.

Див. *Докудрама*.

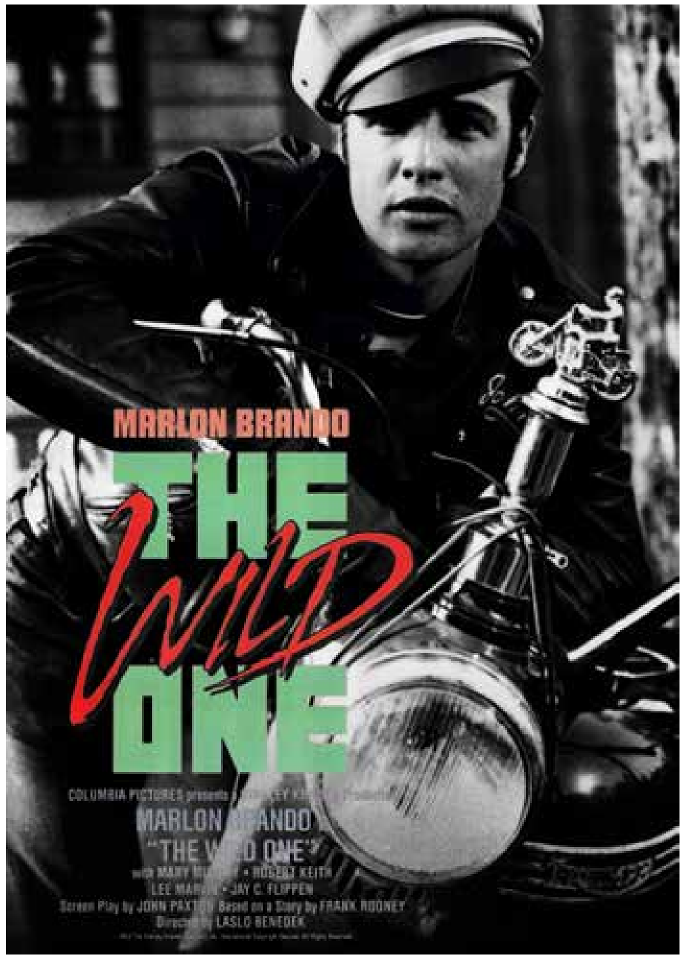
МОЛОДЕ НІМЕЦЬКЕ КІНО — див. *Нове німецьке кіно*.

МОЛОДІЖНИЙ БУНТ [*англ.* Juvenile Delinquincy Film] — жанр, започаткований у 1930-х роках, відображає сподівання збунтованої, бентежної молоді, яка повстає проти суспільних норм і правил. Ці фільми часто розкривають проблеми молоді і ситуацій, що її хвилюють.

Приклади фільмів: «Дикі хлопці з дороги» (*Wild Boys of the Road*, 1933, реж. В. А. Веллмен), «Такий молодий, такий поганий» (*So Young so Bad*, 1950, реж.: Б. Воргаус, Е. Г. Улмер), «Бунтар без причини» (*Rebel Without a Cause*, 1955, реж. Н. Рей), «Тюремний рок» (*Jailhouse Rock*, 1957, реж. Р.Торп), «Лорди Флетбуша» (*The Lords of Flatbush*, 1974, реж.: М. Девідсон, С. Верона), «Погані хлопці» (*Bad Boys*, 1983, реж. Р. Розенталь), «Місто Бога» (*Cidade de Deus*, 2002, реж.: К. Лунд, Ф. Мейреллііш), «Слон» (*Elephant*, 2003, реж.



Бунтар без причини, 1955



Бунтар, 1953

Ґ. Ван Сент), «Собаки резервації» (*Reservation Dogs*, 2021, реж. Т. Шавець), «Бунтарка» (*Moxie*, 2021, реж. Е. Полер).

МОНТАЖ [*фр.* Montage — збірка; *англ.* Editing].

1. Складання, установлення частин чого-небудь у єдине ціле за планом або кресленням;

2. Технологічний і творчий процес об’єднання знятих кадрів (епізодів) у послідовності, що складає єдиний фільм. Право на останній монтаж (*last cut*) — право втручатися у творчий процес на етапі монтажних робіт, яке обстоює продюсер.

Див. *Послідовний монтаж, Переривистий монтаж, Паралельний монтаж, Американський монтаж, Внутрішньокадровий монтаж*

МОНТАЖЕР [*англ.* Editor] — фахівець, який здійснює монтаж відповідно до режисерського сценарію та вказівок режисера-постановника. Керує технічними операціями з розбирання матеріалу, його розмічування, склеювання, підготовки до озвучування та перезапису, синхронізації, здачі матеріалу до фільмотеки.

МОНТАЖНИЙ ЛИСТ [*англ.* Dope Sheet] — контрольний документ, що супроводжує кожну копію фільму в прокаті. Містить повний і точний покадровий

опис фільму від першого до останнього кадру та складається за встановленою формою:

1. Порядковий номер монтажного плану;
2. Опис і зміст монтажного плану;
3. Точний діалог або зміст написів;
4. Основний звуковий зміст;
5. Метраж монтажного плану з точністю до одного кадрика;
6. Загальний метраж фільму.

МОНТАЖНИЙ ФІЛЬМ — хронікальний пропагандистсько-агітаційний фільм, змонтований автором зі сторонніх хронікальних кіноматеріалів. Головною відмінністю монтажного фільму можна вважати домінування ідеї та позиції автора над вихідними даними матеріалу.

Див. *Документальний фільм*.

МОНТАЖНО-ТОНУВАЛЬНИЙ ПЕРІОД — див. *Постпродакшн*.

МОРФІНҐ [*англ.* Morphing] — 1) виразний засіб комп'ютерної графіки та анімації, що полягає в трансформуванні одного об'єкта в інший шляхом плавної, поступової, ніби мінливої деформації початкової форми; 2) принцип плинності форми, саме формування як процес.

МУВІБРАТИ [кінобратва, кінонащадки, кіновиплодок] — доба блокбастерів ознаменована тріумфальним успіхом фільму Стівена Спілберґа «Щелепи» (*Jaws*, 1975), тобто появою на авансцені нового покоління режисерів-«мувібратів» — випускників каліфорнійських кіноінститутів, які, надихаючись кіно й белетристикою, вирішили підірвати підвалини «старого Голлівуду» новим режисерським баченням і стилістикою.

Трьома китами «нової хвилі», що незабаром накрила Голлівуд, і, відповідно, основоположниками нової кіноміфології стали Коппола, Лукас, Спілберґ, гучні фільми котрих утвердилися як еталони жанрів: кримінального (трилогія «Хрещений батько»/*The Godfather*, 1972–1990), фантастичного (гепталогія «Зоряні війни»/*Star Wars*, 1977–2015), пригодницького (квадрологія «Індіана Джонс»/*Indiana Jones*, 1981–2023).

Мувібрати повернули кіно, яке дедалі більше тяжіло до літератури й театральності, захопливий дух атракційності, удавшись до руйнування жанрових і вікових кордонів. Водночас, незважаючи на новаторські прийоми режисури, все нове — добре забуте старе.

МУЛЬТИПЛЕКС — див. *Малтиплекс*.

МУЛЬТИПЛІКАЦІЙНЕ КІНО — див. *Анімаційне кіно*.

МУЛЬТСТАНОК [*англ.* Stand] — апарат для знімання малюнків, що складається зі столу та спрямованої на нього камери, яку можна переміщати за допомогою вертикальних стійок. У сучасних мультстанках положення малюнка, рух камери та експозицію контролює комп'ютер.

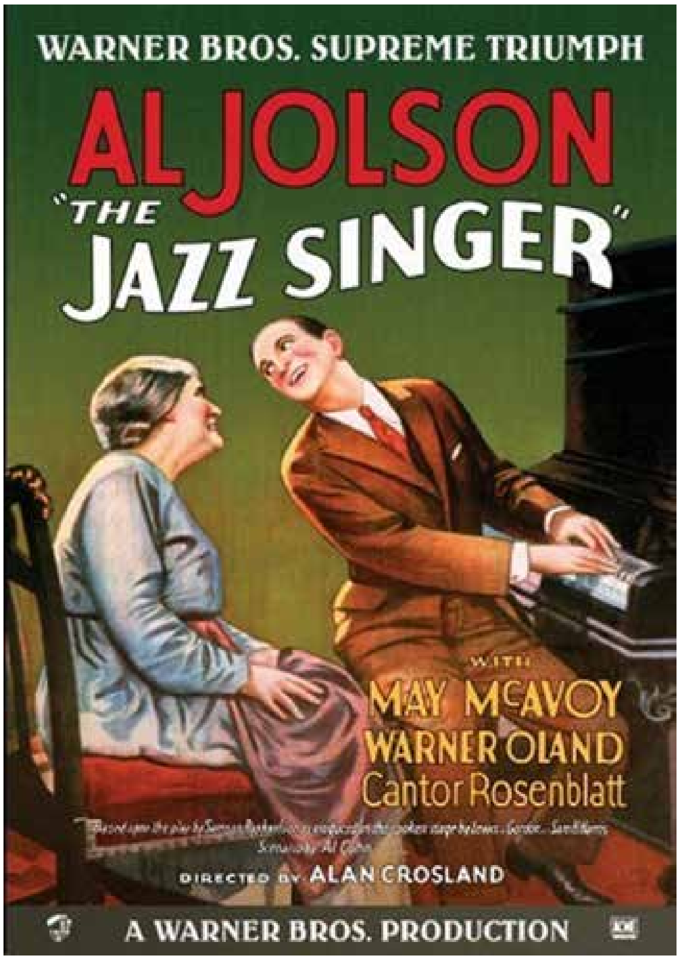
Див. *Анімаційне кіно*.

МУТОСКОП [англ. Mutoscope] — прилад для перегляду фотографій, винайдений американцем Германом Кастлером 1885 року. Фотографії закріплювали на спеціальному барабані, під час швидкого обертання якого створювалася ілюзія руху.

Див. *Кінетоскоп, Праксиноскоп, Оптичний театр, Пресинема*

МЮЗИКЛ [англ. Musical, від Music — «музика»] — жанр, ґрунтований на співі та хореографічних номерах, що становлять нерозривне ціле і об'єднані єдиним художнім задумом. Мюзикл як сценічний жанр з'явився в США наприкінці XIX — на початку XX століття, а в 1920-ті роки мюзикли почали екранізувати, що зробило цей жанр іще популярнішим. Мабуть, кіномюзикл — єдиний жанр, який надзвичайно тісно пов'язаний зі злетами і падіннями Голлівуду. Публіка насолоджувалася музичними постановками, операми і водевілями задовго до появи кінематографа. Але тільки прихід звуку в кіно вможливив перенесення всіх цих жанрів на екран.





Співак джазу, 1927

Один із перших звукових фільмів — «Співак джазу» (*The Jazz Singer*, 1927, реж. А. Кросленд) за участю бродвейської зірки Ела Джолсона — складно назвати мюзиклом, це була тільки заявка, але вже в наступній картині — «Без тями від пісень» (*Say It with Songs*, реж. Л. Бекон, також за участю Джолсона) жанрові музичні риси стали помітнішими. У 1929 році на екрани вийшов мюзикл «Бродвейська мелодія» (*The Broadway Melody*, реж. Г. Бомонт), який одразу став одним із найкасовіших фільмів того часу. Крім того, фільм «Дихання Бродвею» (*A Breath of Broadway*, 1929, реж. Дж. Велдрон) став першим мюзиклом, відзначеним премією «Оскар».

У 1930-ті роки, у золотий вік Голлівуду, популярність мюзиклу зростає завдяки провідному голлівудському хореографу-постановнику Басбі Берклі, який зумів надати цьому жанрові стрімкого електризувального характеру. У його мюзиклах «Золотошукачки 1933 року» (*Gold Diggers of 1933*), «42-га стрит» (*42nd Street*, 1933) камера перебувала в постійному русі, то ковзаючи уздовж дзеркальної поверхні підлоги, яка відображала танцюристів, то прямуючи в гущавину танцюристів, де мелькали їхні руки і ноги.

Іншим королем мюзиклу 1930-х років був чудовий танцівник Фред Астер, який виступав зі своєю постійною партнеркою Джинджер Роджерс. Актор був не тільки постановником танців у мюзиклах, а й автором пісень: «Запаморочливий капелюх» (*Top Hat*, 1935), «Час свінгу» (Swing Time, 1936), «Потанцюймо» (*Shall We Dance*, 1937) тощо.

Жодна з голлівудських студій не хотіла відставати в царині мюзиклу. Але, мабуть, провідною студією з виробництва найбільш удалих мюзиклів стала «Метро-Голден-Майєр». У 1940-ті та на початку 1950-х років, коли жанр мюзиклу сягнув піку, засяяли зірки Джуді Ґарленд («Зустрінь мене в Сент-Луїсі»/*Meet Me in St. Louis*, 1944, реж. В. Міннеллі), Ріти Гейворт («Дівчина з обкладинки»/*Cover Girl*, 1944, реж. Ч. Відор), Джина Келлі та Стенлі Донена: «Звільнення в місто» (*On the Town*, 1949), «Ті, що співають під дощем» (*Singin' In The Rain*, 1952), «Завжди чудова погода» (*It's Always Fair Weather*, 1955).

Незважаючи на те що потім мюзикл переживав не найкращі часи, 1961 року на екрани вийшла «Вестсайдська історія» (*West Side Story*) Роберта Вайза, що стала справжнім потрясінням, поєднавши чарівну музику Леонарда Бернстайна та сповнену драматизму відточену хореографію Джерома Роббінса з гостросоціальною проблематикою сценарію. Фільм був відзначений кількома преміями «Оскар».

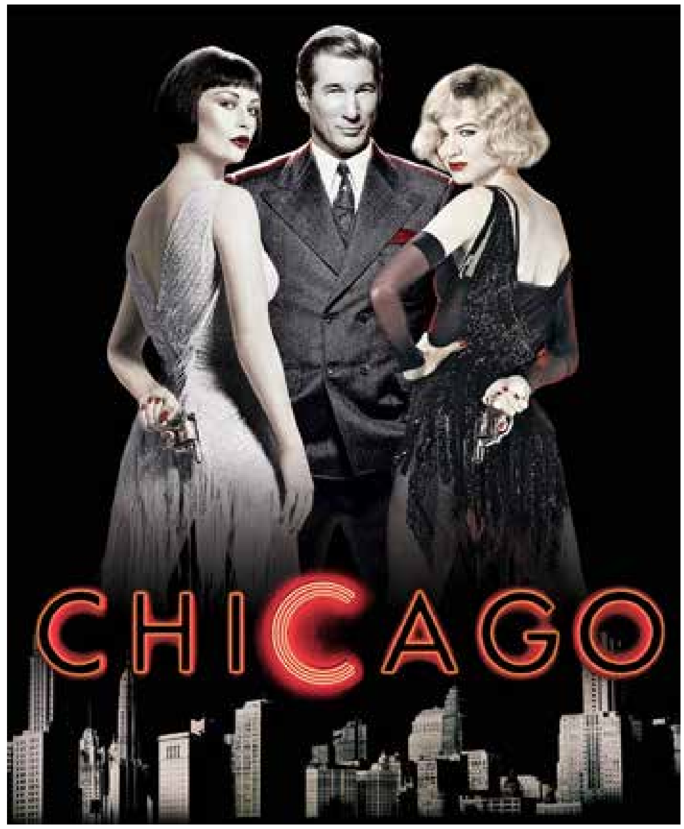


Серенада сонячної долини, 1941

Однією з найкращих екранізацій тих років стала «Моя чарівна леді» (*My Fair Lady*, 1964, реж. Дж. К'юкор) за музикою Фредеріка Лоу. Спробу поєднати, здавалося б, непоєднувані жанри анімації та мюзиклу здійснила компанія Волта Діснея у фільмі «Мері Поппінс» (*Mary Poppins*, 1965, реж. Р. Стівенсон).

З-поміж американських мюзиклів наступних десятиліть варто виокремити такі фільми: «Смішне дівчисько» (*Funny Girl*, 1968, реж. В. Вайлер) з Барброю Стрейзанд, «Кабаре» (*Cabaret*, 1972, реж. Б. Фосс) з Лайзою Міннеллі, «Ісус Христос — суперзірка» (*Jesus Christ Superstar*, 1972, реж. Н. Джуісон), «Томмі» (*Tommy*, 1975, реж. К. Рассел), «Весь цей джаз» (*All That Jazz*, 1979, реж. Б. Фосс), «Волосся» (*Hair*, 1979, реж. М. Форман), «Слава» (*Fame*, 1980, реж. А. Паркер).

Мюзикл в усьому світі сприймають насамперед як американський жанр, але і в інших країнах до нього зверталися провідні режисери: у Франції Жак Демі поставив свій найвідоміший фільм «Шербурзькі парасольки» (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) з чарівною музикою Мішеля Леграна, яка надихає ліричну розповідь про кохання. Фільм був відзначений головним призом на МКФ у Каннах. У 1967 Ж. Демі поставив «чистий», надзвичайно професійний мюзикл «Дівчата з Рошфора» (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967), до речі,



Чикаґо, 2002



Безумство Зиґфілда, 1945

також на музику Леграна, але до рівня «Шербурзьких парасольок» цей фільм не дотягував.

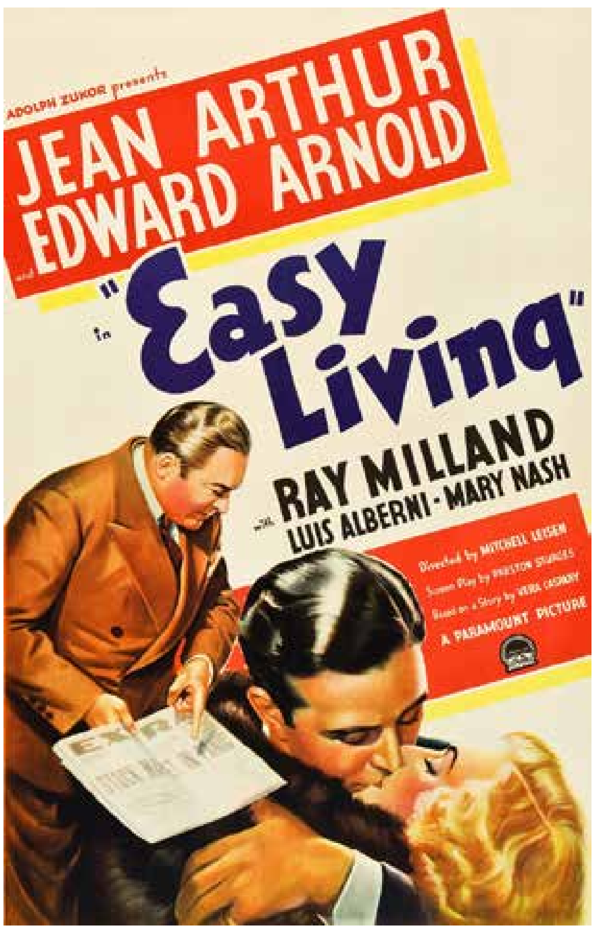
Інші фільми: «Реґтайм — бенд Александра» (*Alexander's Ragtime Band*, 1938, реж. Г. Кінґ), «Чарівник країни Оз» (*The Wizard Of Oz*, 1939, реж. В. Флемінг), «Рапсодія в стилі блюз» (*Rhapsody in Blue*, 1945, реж. І. Раппер), «Ніч і день» (*Night and Day*, 1946, реж. М. Кертіс), «Слова і музика» (*Words and Music*, 1948, реж. Н. Таурог), «Американець у Парижі» (*An American in Paris*, 1951, реж. В. Міннеллі), «Історія Ґленна Міллера» (*Glenn Miller Story*, 1953, реж. Е. Манн), «Мулен Руж!» (*Moulin Rouge*, 2001, реж. Б. Лурман), «Чикаґо» (Chicago, 2002, реж. Р. Маршалл), «Вестсайдська історія» (*West Side Story*, 2021, реж. С. Спілберґ).

НАВІЖЕНА КОМЕДІЯ [*англ.* Screwball Comedy] — фільми, далекі від реальних подій і фактів. Вони ґрунтовані на дурних витівках, які не несуть інтелектуального навантаження. Характерною рисою цього кіножанру є сильна жінка-лідерка, яка має бути незалежною, інтелектуальною, агресивною і розумною. На її тлі роль партнера-чоловіка виглядає скромніше з економічного погляду, але він щосили намагається підкорити серце такої дами.

У 1930-ті роки переважали комедії з шаленим перебігом подій, гострими моментами і обов'язковими елементами сексуальних стосунків. У цих фільмах зазвичай показані стосунки між середніми і вищими верствами суспільства з використанням пишних костюмів і декорацій. Такий підхід відображав легкість



Це сталося якось вночі, 1934



Легке життя, 1937

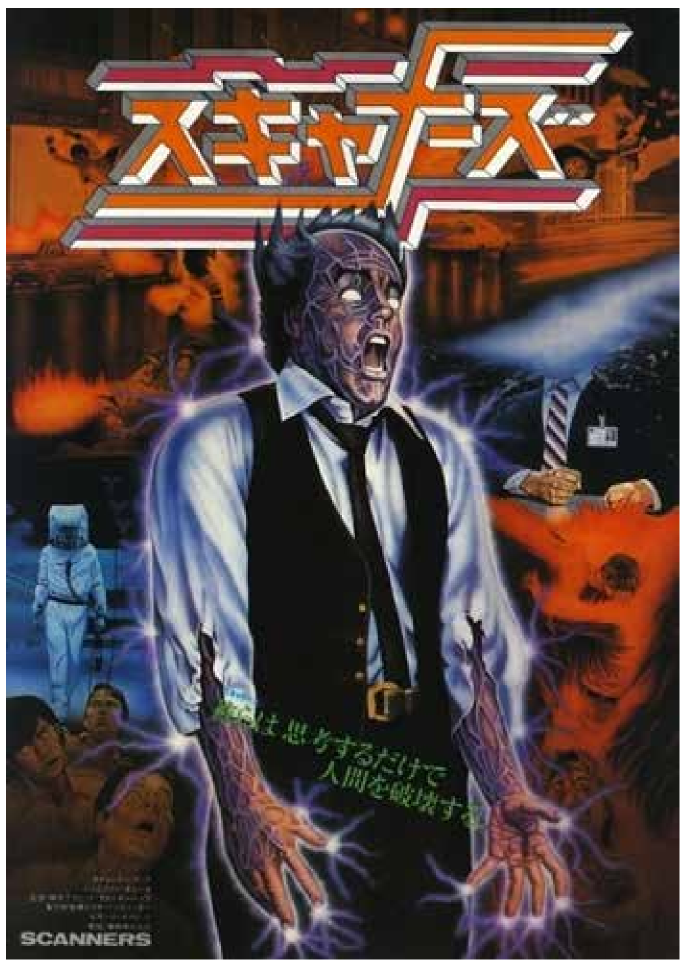
і безтурботність певного економічного клімату, проте ці фільми зникли з посиленням цензури в 1940-ті роки.

Приклади фільмів: «Це сталося якось вночі» (*It Happened One Night*, 1934, реж. Ф. Капра), «Легке життя» (*Easy Living*, 1937, реж. М. Лейзен), «Виховання крихітки» (*Bringing up Baby*, 1938, реж. Г. Гоукс).

НАВЧАЛЬНЕ КИНО [*англ.* Teaching Film] — різновид наукового кінематографа, що об'єднує фільми, призначені для використання в середній і вищій школі, а також в інших освітніх установах.

НАДЗВИЧАЙНА (МОТОРОШНА) ФАНТАСТИКА [*англ.* Weird Fiction]. З метою розрізнення споріднених жанрів «надприродної фантастики» та «фільмів жахів», доречно віднести вампірів, зомбі, живих мерців тощо до «фільмів жахів», а нез'ясовні наукою явища — від «полтергейсту» до іншопланетян — до моторошної фантастики. До моторошної фантастики, мабуть, варто віднести і картини про різні експерименти вчених, дослідження паранормальних здібностей людини. Хоча на практиці все одно виходить, що фільми опиняються на стику жанрів.

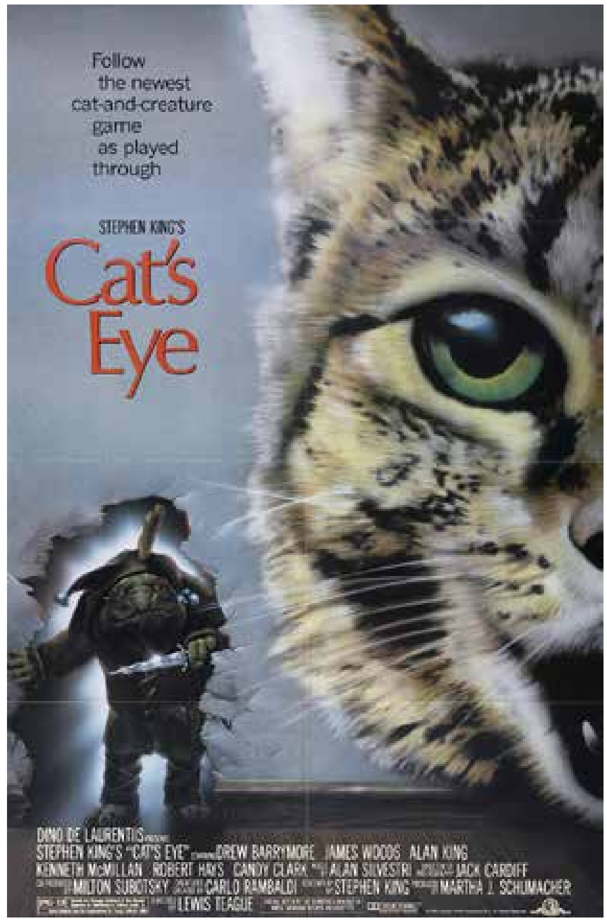
Якщо взяти, наприклад, численні екранізації творів Стівена Кінґа, то і вони досить різнорідні. Чиллер (тобто такий, від якого лихоманить) «Керрі» (*Carrie*,



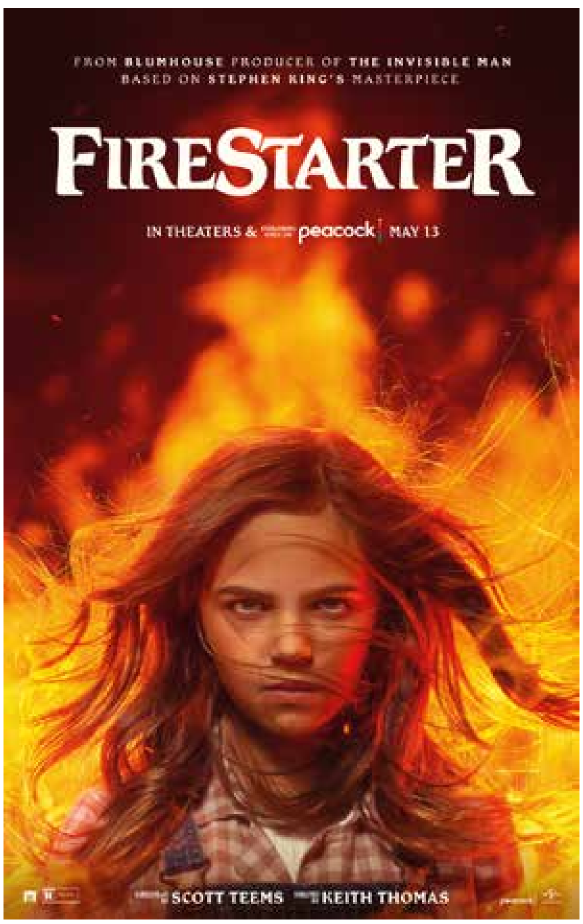
Сканери, 1980



Кристина, 1983



Котяче око, 1984



Та, що породжує вогонь, 1984



Повернення живих мерців, 1985

1976) Брайана Де Пальми не схожий на містичний «фільм жахів» «Сяйво» (*The Shining*, 1980) Стенлі Кубрика. Більшою мірою «бойовик» «Та, що породжує вогонь» (*Firestarter*, 1984) Марка Лестера відрізняється від заледве комедійної картини «Кристина» (*Christine*, 1983) Джона Карпентера. Навіть в одній стрічці «Котяче око» (*Cat's Eye*, 1984) Льюїса Тіга зібрані три різні за жанром новели — анекдот, трилер і казка. А «Мертва зона» (*The Dead Zone*, 1983) Девіда Кроненберґа є справжньою політичною антиутопією.

З іншого боку, фільми «Лють» (*The Fury*, 1978) *Браяна Де Пальми*, «Сканери» (*Scanners*, 1980) Девіда Кроненберґа, «Повернення живих мерців» (*The Return of the Living Dead*, 1985) Дена О'Бенона, «Родич» (*The Kindred*, 1987) Джеффрі Оброу та Стівена Карпентера, як і серіал «Полтергейст» (*Poltergeist*, 1982, 1986, 1988) Тоуба Гупера, Браяна Гібсона та Гарі Шермана та однойменний римейк 2015 року Гіла Кенана, «Особина» (*Species*, 1995) Роджера Доналдсона можна зарахувати до «*фільмів жахів*» і фантастики водночас.

Крім того, кінематографісти взялися освоювати водну стихію, у якій також можна знайти багато невідомого і жахливого: «Левіафан» (*Leviathan*, 1989) Джорджа Пана Косматоса і «Безодня» (*The Abyss*, 1989) Джеймса Кемерона.

Погодившись на компромісне визначення «фантастичний фільм жахів», помічаємо схожість земних ґремлінів з однойменної дилогії (*Gremlins*, 1984, 1990) Джо Данте з іншопланетними «Зубастиками» (1986) Стівена Герека, а також прилетілого на Землю



Пила. Гра на виживання, 2003



Дещо, 2011

«Хижака» (*Predator*, 1987) Джона МакТірнана з «Болотяною тварюкою» (*Swamp Thing*, 1982) Веса Крейвена. Найбільш прикметними є чотири картини в жанрі «моторошної кінофантастики»: «Чужий» (*Alien*, 1979) Рідлі Скотта, «Чужі» (*Aliens*, 1986) Джеймса Кемерона (вони не випадково лідирують і в списку рекордсменів прокату серед творів подібного типу), «Дещо» (*The Thing*, 1982) Джона Карпентера та «Муха» (*The Fly*, 1986) Девіда Кроненберґа, «Дещо» (*The Thing*, 2011) Маттіса Ван Хейнігена мол.

Однак людський аспект, конфлікт любовного почуття та страх перед непередбачуваним розвитком подій, зрештою, виділяють стрічку «Муха» з цілої серії фільмів про перетворення людей на різноманітних тварюк. Звісно, процес перетворення вченого, який займається проблемами телепортації і внаслідок невдалого експерименту стає величезною мухою, виконаний акторськи та технічно бездоганно, але саме співпереживання, співчуття до героя та його коханої змушують ставитися до «Мухи» не тільки як до фантастичного фільму жахів.

Цікаво, що до списку двадцяти найкращих картин 1980-х років, за даними опитування серед провідних критиків США, потрапили три стрічки з елементами фантастики, які так чи інакше зверталися до людських почуттів: до доброти та співучасті — в «Іншопланетянині» (*E. T. The Extra-Terrestrial*, 1982, реж. С. Спілберґ), до випробовування любові та співчуття — у «Мусі» (*The Fly*, 1986, реж. Д. Кроненберґ) і «Синьому оксамиті» (*Blue Velvet*, 1986, реж. Д. Лінч).

Див. *Фантастика в кіно*, *Науково-фантастичний фільм*, *Комікси в кіно*.

НАПЛИВ [*англ.* Dissolve — «наплив»; Mixing Action — «змішування»] — з'єднання двох знятих сцен фільму, за якого перша поступово переходить у другу. Під час проєкції глядач бачить на екрані одночасно зображення обох сцен.

«НАРОДНИЙ СТИЛЬ» — див. *Популізм*.

НАТУРНА ЗЙОМКА [*англ.* Shooting on Location] — будь-яка зйомка поза павільйоном за межами студії.

НАТУРНИК — поняття, що виникло в практиці й теорії кіно 1920-х років на позначення професії кіновиконавця, який на відміну від театрального актора, працює в кіно. Це поняття пов’язане з новим ставленням до соціально-історичної, духовної та фізичної реальності — натури, яку майстри кіно 1920-х років трактували як головну тему, провідну ідею і єдиний матеріал творчості. Згідно з цією концепцією кінематографа людина — органічний елемент натури; актор (професійний або непрофесійний) повинен грати її з максимальним наближенням до об’єктивної дійсності.

Під натурником іноді мають на увазі також непрофесійного виконавця, зовнішність і форми поведінки якого соціально характерні і природно виразні. У цьому сенсі поняття «натурально-виразний актор» і «типаж» ідентичні. У кіно здебільшого керуються подібністю стану та долі персонажа і виконавця, що «засвідчує» правдивість оповіді.

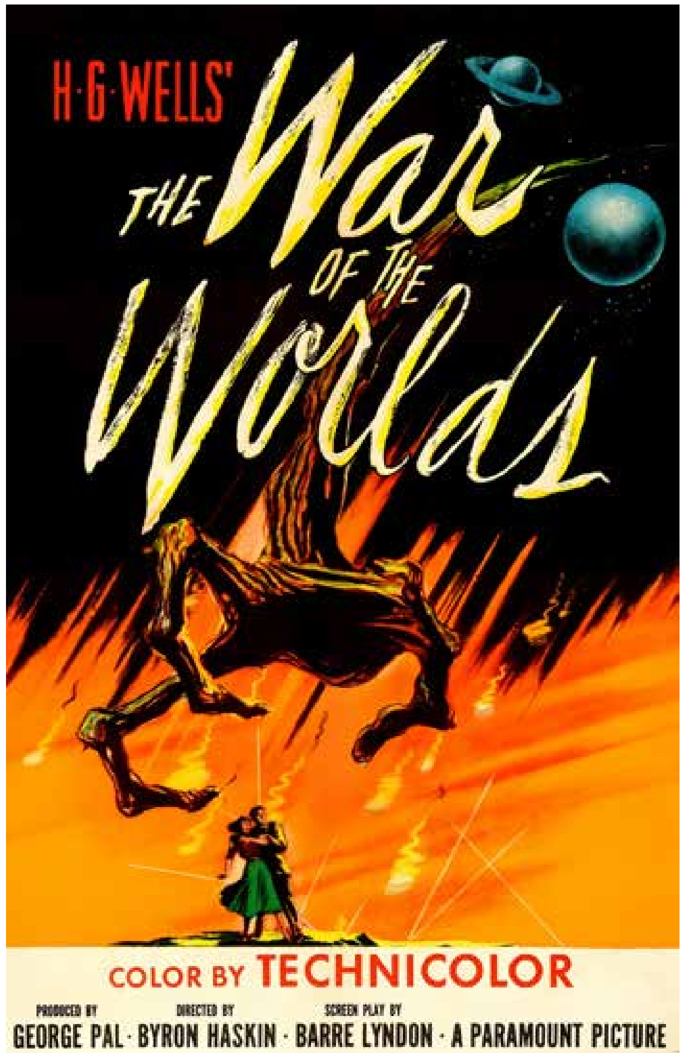
У 1940-ті роки з натурниками такого типу працювали італійські неореалісти Лукіно Вісконті, Роберто Росселліні, Вітторіо де Сіка та ін. Пізніше до натурників зверталися П'єр Паоло Пазоліні, Франческо Розі, Ерманно Ольмі, Карло Лідзані. З натурниками працював Робер Брессон, ставлячи перед ними акторські завдання.

Див. *Типаж*, *Травесті*, *Амплуа*, *Субретка*, *Старлітка.*

НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Science-Fiction] — науково-фантастичне кіно з’явилося на самому початку ХХ століття. Дія багатьох ранніх стрічок цього жанру розгорталася в далекому майбутньому або на інших планетах, а їхні творці сміливо експериментували з комбінованою зйомкою, спецефектами, костюмами та гримом персонажів. Саме науковій фантастиці ми завдячуємо винаходом багатьох пристроїв і технологій, які сьогодні широко використовують у картинах найрізноманітніших жанрів.

Перші науково-фантастичні фільми — «Завоювання повітря» (*À la conquête de l'air*, 1901) Фердинанда Зекка та «Подорож на Місяць» (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), «20 000 льє під водою» (*20 000 lieues sous les mers*, 1907), «На завоювання полюса» (*À la conquête du pôle*, 1912) Жоржа Мельєса. У 1920-ті роки особливим явищем у царині науково-фантастичного кінематографа стали фільми Фріца Ланґа «Метрополіс» (*Metropolis*, 1927) — песимістичне бачення суспільства майбутнього, і «Жінка на Місяці» (F*rau im Mond*, 1929). Режисер Ф. Ланґ прагнув більшого реалізму і, перед тим як зняти картину «Жінки на Місяці», ґрунтовно вивчав питання ракетобудування. Це був перший фільм, у якому йшлося про стартовий відлік часу і невагомість у космосі.

Ще більш серйозний підхід до цієї теми був продемонстрований у картині «Місце призначення — Місяць» (*Destination — Moon*, 1950, реж. І. Пішел). Після фільму «Місце призначення — Місяць» з’явились десятки дешевих наслідувань, зокрема картина «План 9 з відкритого космосу» (*Plan 9 from Outer Space*, 1959, реж. Е. Вуд мол.). Коли американська космічна програма 1960-х років перетворила наукову фантастику на реальність, Голлівуд утратив інтерес до астронавтів і зосередився на міжзоряних кораблях на кшталт «ЮСС Ентерпрайс» (*USS Enterprise*) із серіалу «Зоряний шлях» (*Star Trek*, 1966–1969). Щоправда, пізніше кінематографісти повернулися до теми польотів на Місяць у таких фільмах, як «Козеріг один» (*Capricorn One*, 1979, реж. П. Гаямс), «Правильний вибір» (1983) і «Аполлон-13» (*Apollo 13*, 1995, реж. Р. Говард), «Інтерстеллар» (*Interstellar*, 2014, реж. К. Нолан).



Війна світів, 1952

У повоєнну, ядерну епоху фантастів починає турбувати загроза знищення людства внаслідок Третьої світової війни або випадкової відмови «системи безпеки». Про це попереджали картини на межі 1950-х — 1960-х років: «На останньому березі» (*On The Beach*, 1959) Стенлі Крамера, «Доктор Стрейнджлав, або Як я перестав хвилюватися і полюбив атомну бомбу» (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) Стенлі Кубрика, «Система безпеки» (*Fail-Safe*, 1964) Сідні Люмета.

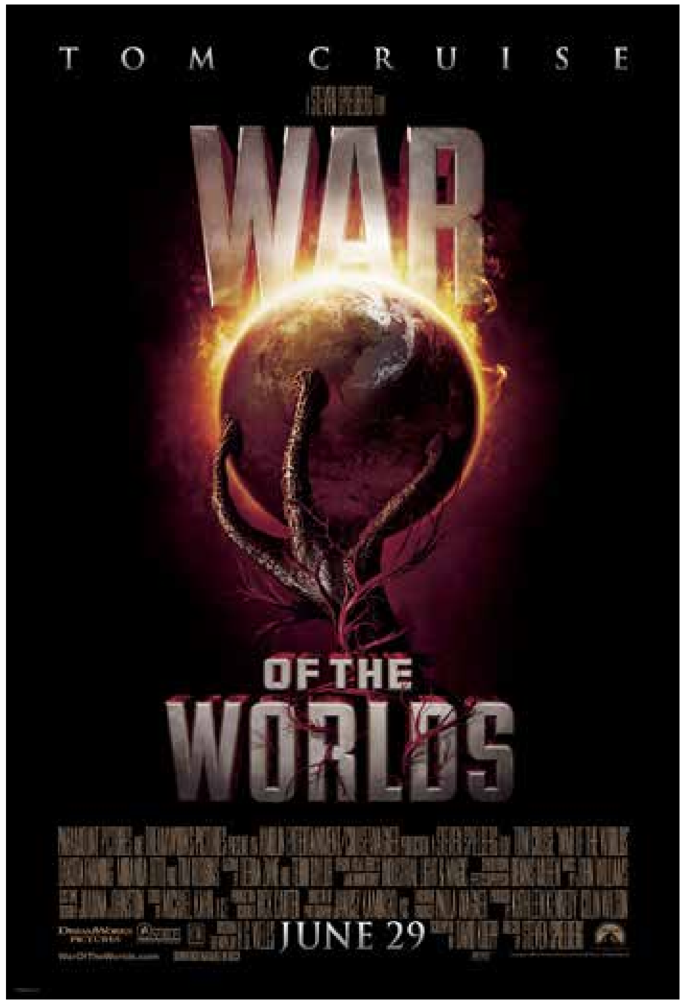
Фільми 1980-х років уже малювали апокаліптичний розвиток подій після ядерної війни буцімто в буденному плані, з конкретним і достовірним, доступним розумінню кожного викладом усіх обставин, з якими зіштовхнуться люди після ядерного вибуху: «Наступного дня» (*The Day After*, 1983) Ніколаса Меєра, «Заповіт» (*Testament*, 1983) Лінни Літтмен, «Нитки» (*Threads*, 1984) Міка Джексона.

Лише під час «холодної війни» 1950-х років, коли загроза ядерної катастрофи та ворожого вторгнення почала здаватися реальною багатьом американцям, науково-фантастичні фільми почали зачіпати серйозніші теми. Але й тоді їхні творці не мали ані великих коштів, ані зірок першої величини, тож спецефекти зазвичай були другосортними. У 1960-ті роки наукова фантастика знову вийшла з моди, але натомість наприкінці 1970-х років стався справжній науково-фантастичний бум, що тривав протягом 1980-их років.

Приклади фільмів: «Зоряні війни» (*Star Wars*, 1977–2019), «Козеріг один» (*Capricorn One*, 1979, реж. П. Гаймс), «Екскалібур» (*Excalibur*, 1981, реж. Дж. Бурмен), «Іншопланетянин» (*E. T. The Extra-Terrestrial*, 1982), «Коротке замикання 1–2» (*Short Circuit 1–2*, 1986, 1988, реж. Д. Бедем, К. Джонсон), «Назад у майбутнє 1–3» (*Back to the Future*, 1985, 1989, 1990, реж. Р. Земекіс), «Робот-поліцейський 1–4» (*RoboCop*, 1987, 1990, 2014, реж.: П. Верговен, І. Кершнер, Ж. Паділья), «Чужий», «Чужі», «Чужий-3» (*Alien*, *Aliens*, *Alien-3*, 1979, 1986, 1992, реж. Р. Скотт, Д. Фінчер), «Штучний розум» (*A.I. Artificial Intelligence*, 2001, реж. С. Спілберг), «Машина часу» (*The Time Machine*, 2002, реж. С. Веллс), «Початок» (*Inception*, 2010, реж. К. Нолан), «Місяць 2112» (*Moon*, 2009, реж. Д. Джонс), «Гравітація» (*Gravity*, 2013, реж. А. Куарон), «Прибуття» (*Arrival*, 2016, реж. Д. Вільньов), «Дюна» (*Dune: Part One*, 2021, пеж. Д. Вільньов), «Аватар» (*Avatar*, 2009) і «Аватар: Шлях води» (*Avatar: The Way of Wate*, 2022) Джеймса Кемерона.



На останньому березі, 1959



Війна світів, 2005

Див. *Фантастика в кіно*, *Надприродна (моторошна) фантастика*.

НЕГАТИВ [від *лат*. Negativus — «негативний»].

1. Зворотне зображення на плівці, отримуване в результаті зйомки;

2. Відзнята, змонтована й озвучена плівка з титрами — кінофільм. З такого негатива друкують тиражні копії. Вартість негатива — ціна виробництва фільму без витрат на рекламну кампанію, тиражування копій

та інших (уже прокатних) витрат — найважливіший фінансовий показник під час створення кінокартини.

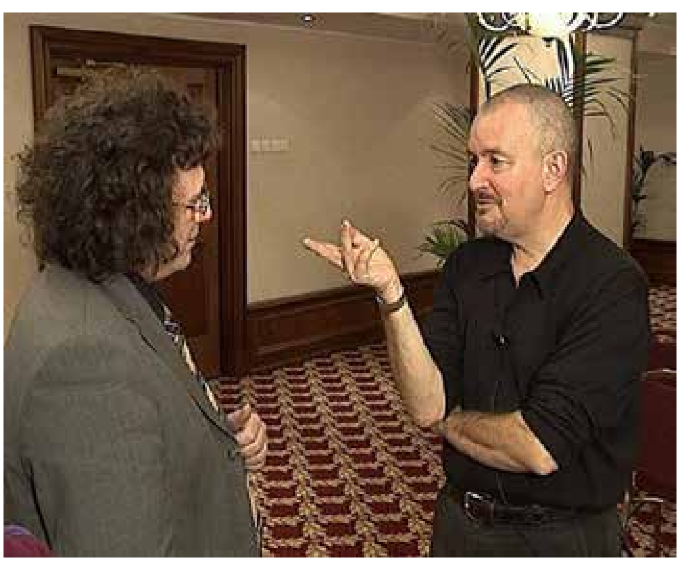
НЕЗАЛЕЖНЕ КІНО — фільми, що знімають режисери без фінансової підтримки великої кіностудії або ділової корпорації.

Див. *Альтернативне кіно*.

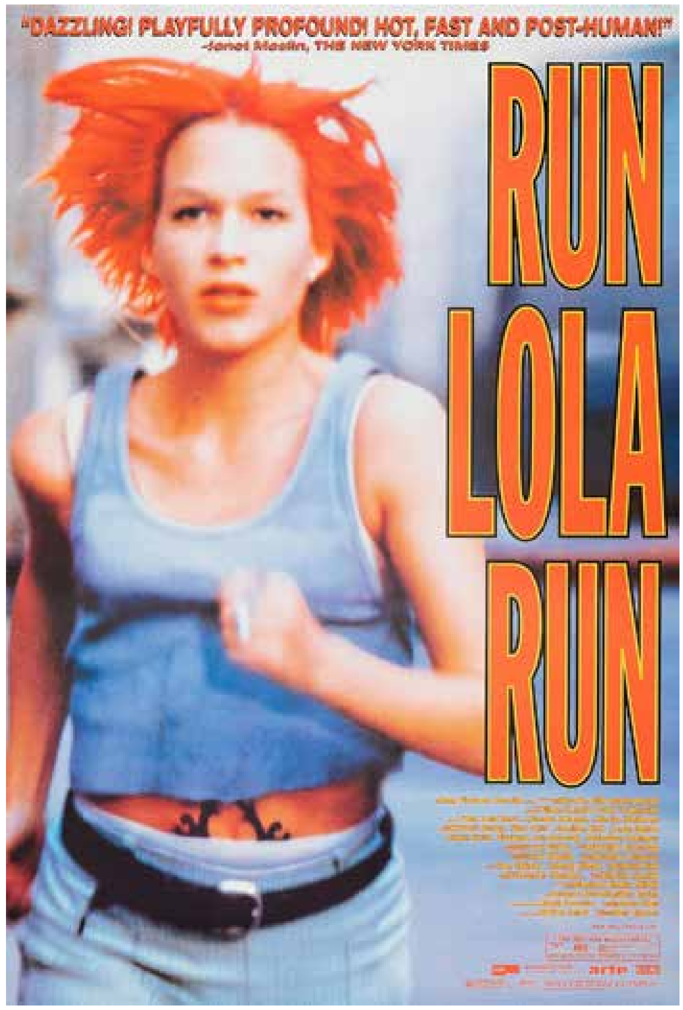
«НЕЗАЛЕЖНІ» — див. *Інді*.

НЕОБАРОККО [*фр.* Cinéma du look — «кінематограф зовнішнього вигляду»; «кінематограф стилю»] — французький кінематографічний рух 1980-х — 1990-х років. Фільми цього напряму характеризує пишний відеоряд, видовищність, бурхливі пристрасті, динаміка сюжету, притаманні естетиці бароко. Кінорежисери, які працюють у цьому напрямі, надають перевагу формі над змістом і видовищності над оповідністю. У таких стрічках відсутня політизованість, властива деяким представникам «нової хвилі».

Виникнення терміна пов’язане зі статтею французького критика Рафаеля Бассана, опублікованою в травні 1989 року. Він першим пов’язав виникнення цього напряму з творчістю трьох режисерів, які дебютували на великому екрані в 1981–1984 роках: Жан-Жак Бенекс, Люк Бессон і Леос Каракс. Їхні фільми, натхненні жанром відеокліпів, який зароджувався і набирав популярності, зухвало змішували різні музичні напрями (від опери до класики та електропопу) і резонували із сучасними течіями французького кіно. У фільмах, насичених описом підпільного життя міста, відчувається екзистенційна туга, властива поетичному реалізму 1930-х. Вони спровокували обурення кінематографічного істеблішменту, який звинуватив їх у поверхневості та оспівуванні відчайдушної юності. Насправді фільми містили критику правлячої еліти — особливо Франсуа Міттерана, котрий засидівся в президентському кріслі, — яка ігнорувала проблеми молодого покоління.



Володимир Миславський записує інтерв'ю з Жан-Жаком Бенексом на фестивалі Французького кіно



Біжи, Лоло, біжи, 1998

Бурхливі фільми *cinéma du look*, що купаються в неоні, мали величезний вплив на кінематограф: і на візуальний стиль американця Майкла Манна, і на німецькі трилери на кшталт «Біжи, Лоло, біжи» (*Run Lola Run*, 1998) Тома Тиквера. Фільм «Діва» (Diva, 1981) Жана-Жака Бенекса — захоплива подорож кримінальним світом Парижа, де опера змішується з попмузикою, а трилер — з артгаусом. Погоня в паризькому метро — одна з найкращих за всю історію кіно: вона гідна порівняння з «Французьким зв’язковим» (*The French Connection*, 1971) Вільяма Фрідкіна.

Зачатки необароко вбачають у різних попередніх течіях і роботах інших режисерів. Попри те що активна фаза існування необароко минула доволі швидко, його вплив відчувається як у творчості провідних представників, так і у фільмографії інших режисерів.

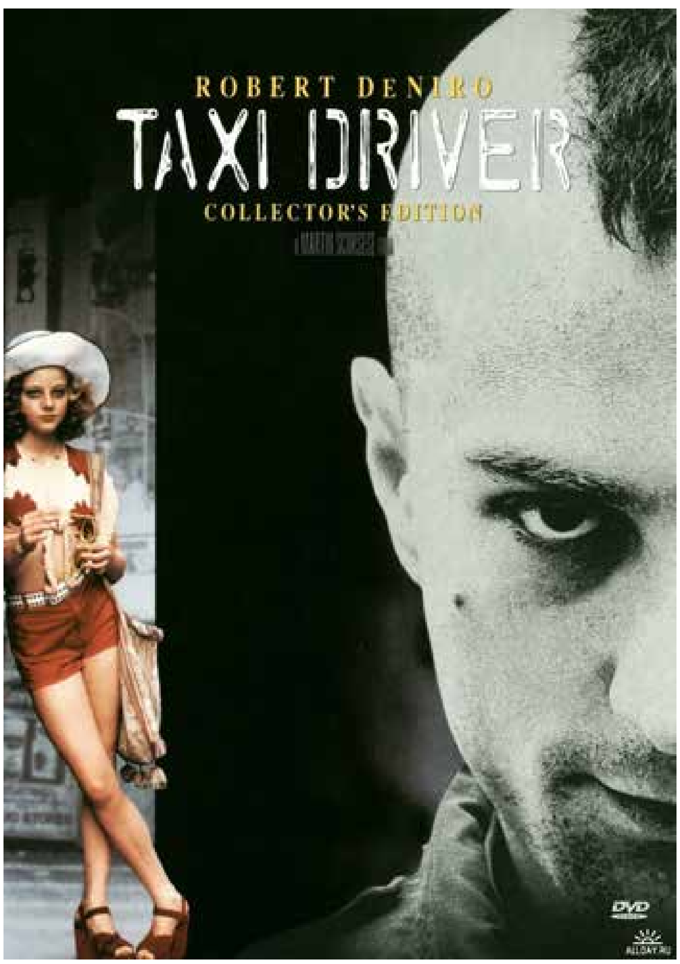
НЕОГОЛЛІВУД [*англ.* New Hollywood] — див. *Новий Голлівуд*.

НЕОНУАР [*фр.* Neo-noir] — позначення нуарової хвилі, що захопила американські кіноекрани в першій половині 1970-х років на тлі вотергейтських викриттів і невдач американців у В’єтнамі. Іноді термін застосовують і до кольорових фільмів з елементами нуару, які

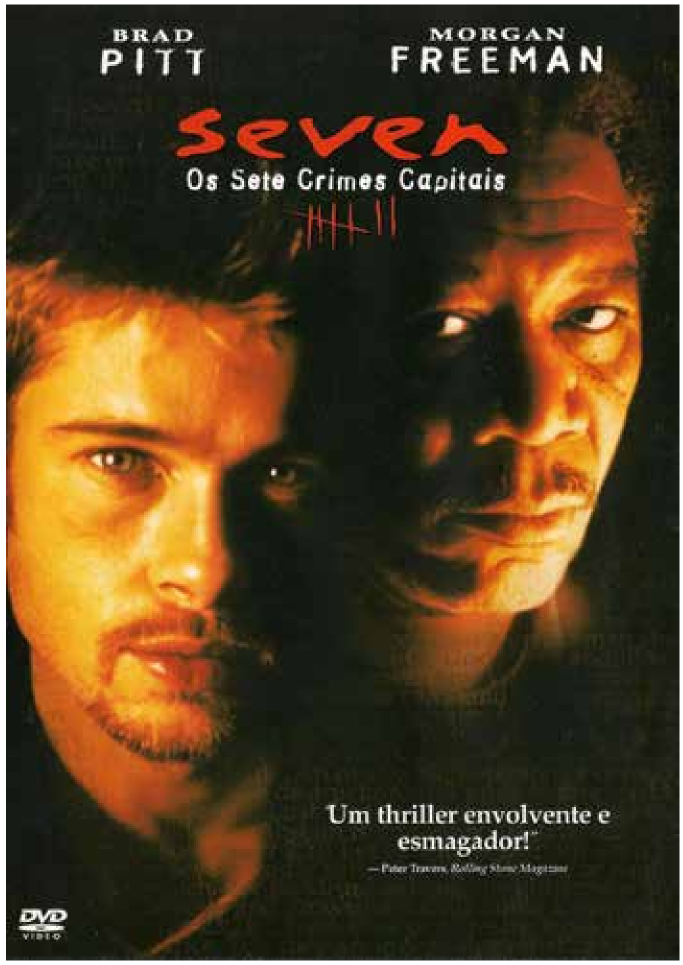
знімали в пізніший період. Травма війни у В'єтнамі, низка нерозкритих убивств політичних діячів, сенсаційні журналістські викриття можновладців і рецесія в економіці — ці обставини спричинилися до того, що в багатьох фільмах Нового Голлівуду з'явилась нота невідворотного песимізму. На цьому тлі в Голлівуді знову стала затребуваною естетика нуару, яка вийшла з моди в оптимістичний період економічного буму середини 1950-х років.

Три роки рецесії в США (1973–1975) позначені низкою фільмів, у яких була переосмислена спадщина періоду нуару і започаткована полеміка з нею. Стрічки цього часу порушують гостріші теми (тотальна корупція, сімейне насилля, безправ'я, інцест) і доходять похмуріших висновків, ніж фільми 1940-х. Їхні герої стають заручниками власної принциповості та старомодного кодексу честі, не затребуваним у хаотично влаштованому суспільстві того часу.

У рейганівську епоху завдання ревізії жанру і розвінчання його міфів втрачає актуальність. Голлівуд повертається до гри за жанровими законами. Промовистою в цьому плані є доля двох випущених 1981 року фільмів: «Шлях Каттера» (*Cutter's Way*, реж. І. Пассер), знятий у кращих традиціях «Довгого прощання» (*The Long Goodbye*, 1973, реж. Р. Альтман) і «Китайського кварталу» (*Chinatown*, 1974, реж. Р. Полянський),



Таксист, 1976



Сім, 1995

пройшов майже непоміченим, тоді як на «Жар тіла» (*Body Heat*, 1981, реж. Л. Кездан), що повторює сюжет «Подвійної страховки» (*Double Indemnity*, 1944, реж. Б. Вайлдер), мав гучний успіх. Завдяки цьому в моду входять ремейки класичних нуарів «Листоноша дзвонить двічі» (*The Postman Always Rings Twice*, 1946, реж. Т. Ґарнетт), «Не зважаючи ні на що» (*Against All Odds*, 1947, реж. Т. Гекфорд), «Ніч і місто» (*Night and the City*, 1950, реж. Ж. Дассен). Нуарові ситуації перенесені в абсолютно фантастичні координати («Той, хто біжить по лезу»). У фільмах братів Коенів «Просто кров» (*Blood Simple*, 1984) і «Перехрестя Міллера» (*Miller's Crossing*, 1990) нуар згущується до повного абсурду і переходить у чорний гумор.

У 1990-ті роки традицію неонуару продовжують фільми «Перша сила» (*The First Power*, 1990, реж. Р. Ресніков), «Секрети Лос-Анджелеса» (*L. A. Confidential*, 1997, реж. К. Генсон), «Підозрілі особи» (*The Usual Suspects*, 1995, реж. Б. Сінґер), «Пам'ятай» (*Memento*, 2000, реж. К. Нолан) та інші. У постнуарі посилений елемент суб'єктивізму, багато подій спричинені засмученою свідомістю головного героя. Слідом за «Таксистом» (*Taxi Driver*, 1976) Мартіна Скорсезе джерело зла переміщується із зовнішнього світу в серце головного героя, який не тільки відчуває спокусу перейти на бік зла (перейняти злочинні методи

боротьби з переступністю), а й не знаходить для себе іншого виходу, окрім як поступитися цій звабі, як-от у фільмі Девіда Фінчера «Сім» (*Seven*, 1995).

Неонуар набув впливовості, коли кінематографісти світового масштабу почали використовувати елементи з фільмів цього жанру. Наприклад, на творчість Квентіна Тарантіно вплинуло «Місто у вогні» (*City on Fire*, 1987) Рінго Лама, що можна побачити в «Скажених псах» (*Reservoir Dogs*, 1991) Квентіна Тарантіно.

НЕОРЕАЛІЗМ [*грецьк*. Neos — «новий» + *лат*. Reales — «реалізм»] — цей термін застосовують до фільмів, знятих в Італії протягом 1945–1949 років. У цих стрічках широко використовували натурні зйомки, природне освітлення і залучали непрофесійних акторів. Витоки неореалізму в кіно — діяльність антифашистів-інтелектуалів Джузеппе Де Сантіса, Джузеппе Феррари, Лукіно Вісконті, Вітторіо де Сіка, Умберто Барбаро, Луїджі К'яріні, Маріо Алікати, Карло Лідзані, Мікеланджело Антоніоні, Чезаре Дзаваттіні, які гуртувалися навколо журналів «Чінема» та «Бьянко е Неро», а також Римського Експериментального кіноцентру.

У 1945 році був знятий програмний неореалістичний фільм, своєрідний фільм-пролог «Рим, відкрите місто» (*Roma, città aperta*, 1945) Роберто Росселліні, присвячений героїчному національному Опору, а слідом



Рим, відкрите місто, 1945



Викрадачі велосипедів, 1948

за ним майже одразу Росселліні створив «Пайзу» (*Paisà*, 1946) — широку фреску про визволення Італії від окупантів. Замість студійних павільйонів місцем зйомки стає натура повоєнної Італії, непрофесійні виконавці багато в чому заміщають акторів вчорашнього кіно, надаючи екранному простору небаченої досі глибини і відчуття автентичності дії, оновлюються кіномова, драматургія, монтаж і сама типологія кінематографічного твору.

Чезаре Дзаваттіні закликав режисерів не захоплюватися мелодраматичними сюжетами, а сконцентрувати свої зусилля на зображенні реальних драм, що щодня розігруються в житті звичайних людей. Він усіляко заохочував залучення до виконання головних ролей непрофесійних акторів, а також зйомки на вулицях і в будинках простих робітників. Нарешті, для відтворення в картині достеменної атмосфери злиднів і безвиході він пропонував знімати в умовах природного освітлення, бо студійне освітлення штучно облагороджувало як акторів, так і декорації.

Однак до кінця 1940-х років економічне становище Італії покращилося, і уряд заявив, що неореалістичні фільми підривають репутацію країни за кордоном. У 1949 році був ухвалений закон, що перешкоджав виходу на екрани подібних стрічок.

Основні фільми: «Німеччина, рік нульовий» (*Germania anno zer*, 1947, реж. Р. Росселліні), «Земля тремтить» (*La terra trema*, 1948, реж. Л. Вісконті), «Викрадачі велосипедів» (*Ladri di biciclette*, 1948, реж. В. де Сіка), «Немає миру під оливами» (*Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950, реж. Дж. Де Сантіс), «Рим, 11 годин» (*Roma ore 11*, 1951, реж. Дж. Де Сантіс), «Найгарніша» (*Bellissima*, 1951, реж. Л. Вісконті), «Умберто Д.» (*Umberto D.*, 1952, реж. В. де Сіка).

«НІЖНИЙ РЕАЛІЗМ». В історії американської літератури кінця XIX століття чільне місце посідав Вільям Говелс — романіст, поет і критик, який очолював школу так званого «ніжного реалізму». У своїх творах він всебічно змальовував життя США, піддаючи обережній критиці деякі негативні явища. Однак це не

заважало йому бути прибічником «виняткового» розвитку США на шляху до загального процвітання.

Літературним творам Говелса, а також групи наближених до нього письменників (Ґ. Джонс, Д. Рілі, Л. Олкотт), властиві зворушливе захоплення американською дійсністю, людинолюбство та сентиментальність. Ці моральні постулати знайшли широке застосування в кіномистецтві США наприкинці 1900-х до початку 1920-х років.

Основна частина продукції компанії «Вайтаґраф» (*Vitagraph*), яку випускали під рубрикою «сцени з повсякденного життя», послідовно та наполегливо прищеплювала публіці впевненість у тому, що в «благословенній» Америці всі неприємності завершуються добре. Звідси й з'явилась практика «гепі-енду» — щасливого кінця і поцілунку в діафрагму.

Найбільш наочно практика «ніжного реалізму» втілена у фільмах за участю Мері Пікфорд. «Це маленьке чортеня» (*A Good Little Devil*, 1914, реж. Е. С. Портер), «Попелюшка» (*Cinderella*, 1914, реж. Дж. Кірквуд), «Тесс із країни бур» (*Tess of the Storm Country*, 1914, реж. Е. С. Портер) та багато інших обов'язково мали щасливий фінал, а обивательське благополуччя буквально пронизувало їх.



Тесс із країни бур, 1914

Усі фільми «ніжного реалізму» будували за єдиною схемою: «із грязі — в князі». Кінематографія ділового процвітання утверджувала як ідеал «людину, яка зробила себе сама», тобто стовідсоткового американця. Смислом існування такого героя була віра в американське процвітання, а винагородою за труднощі, з якими йому доводилося стикатися, — бажаний «щасливий кінець». У цих фільмах виводився герой, який став зразком для наслідування, і подавалися рецепти «як можна розбагатіти, не маючи ані копійки в кишені».

Див. *Рожевий неореалізм*, *Поцілунок у діафрагму*, *Гепі-енд*.

НІКЕЛЬОДЕОН [*англ*. Nickelodeon, від Nickel — «п'ятицентова монета» + грец. Odeon — «театр»] — назва кінотеатрів, що з'явилися в Америці на початку XX століття.

Перші десять років (1895–905) кінематограф був мандрівним. Егзибітор (*exhibitor* — людина, яка демонструє фільми) їздив із набором картин різними районами і показував свої фільми. Іноді це були спільні поїздки з «театром-водевілем», і тоді демонстрування фільмів поєднували з різними естрадними номерами. Ремісничу систему підірвали два найважливіші нововведення.

По-перше, енергійні брати Майлз винайшли прокат. Вони зметикували, що егзибіторів можна знадити брати більше фільмів і частіше змінювати програму, якщо запропонувати не купувати фільми, а брати на певний час, усього за 20 % ціни. Перший exchange — обмінний, або прокатний, пункт братів Майлз відкрився 1903 року в Сан-Франциско. Через чотири роки таких пунктів було вже 150 по всій країні. Таким чином була заснована могутня посередницька — прокатна — система, яка нині є одним із наріжних каменів американської кіноіндустрії.

І по-друге, 1905 року в Пітсбурзі егзибітори, натхненні можливостями, пропонованими від запровадження прокату, зважилися на нову форму показу. Розрахувавши, що відтепер на демонструванні одержуваних порівняно дешево фільмів набагато менше шансів прогоріти, а можна й заробити, Джон Гарріс і його зять Гаррі Девіс ризикнули зняти порожній магазин і пристосувати його винятково для показу кінострічок.

Щоб підкреслити дешевизну квитків і водночас респектабельність свого закладу, прикрашеного театральними аксесуарами і забезпеченого піаніно для музичного супроводу сеансів, власники назвали його «Нікельодеоном». Відтоді розпочався «нікельодеоновий» бум. Кінематограф вирвався з театру-водевіля на власні підприємницькі обшири.

Про цей період історії кіно цікаво розповів американський режисер і критик Пітер Богданович у фільмі «Нікельодеон» (*Nickelodeon*, 1976).



Нікельодеон, 1976

НІМЕ КІНО [*англ.* Cinema Mute; Silent Film] — різновид кінематографа в 1895–1927 роках, коли фільми не мали синхронно записаного звуку. Кінопоказ таких фільмів зазвичай супроводжував музичний акомпанемент. Орієнтуватися в сюжеті глядачеві допомагали титри. Розвиток засобів кіновиразності відбувався шляхом ускладнення зорового ряду, живописно-пластичних і монтажних конструкцій, удосконалення драматургії, пристосованої до специфіки німого кіно. Одним із головних прийомів емоційного впливу став перехресний монтаж: прискорення темпу чергування фрагментів двох одночасних рядів подій, які немовби нагнітають напруження.

Протягом перших двадцяти років історії кіно сформувалися основні жанри німого кіно: мелодрама, пригодницький фільм, «комічна» тощо.

Розроблення засобів виразності німого кіно вказало на необхідність синхронного звуку. Потреба в природних шумах, особливо гостро відчутна в пригодницьких і військових стрічках, засвідчувала недостатність музичної імпровізації. Обмеженість міміки для вираження складних почуттів і стосунків між персонажами підвищували роль тексту. Зірками німого кіно в 1910–1920-ті роки були актори Голлівуду Мері Пікфорд і Дуглас Фербенкс. Але, певно, найяскравішою зіркою німого кіно став великий Чарльз Чаплін. Німе кіно, сягнувши апогею розвитку, стало провісником появи звукового кіно і його перемоги в середині 1930-х років.

Див. *Великий німий*.



НІНДЗЯ-ФІЛЬМ [*англ.* Ninja Film]. Як слуга самурая Ніндзя був спеціально підготовлений для того, щоб стати висококласним вбивцею. Ніндзя, як домінантна фігура у фільмах про бойові мистецтва, уперше з'явився в стрічці «Виходить ніндзя» (*Enter the Ninja*, 1981, реж. М. Голан). Цей різновид зайняв осібне місце серед фільмів про бойові мистецтва. Часто в картинах ніндзя протиставляються один одному, уособлюючи добро і зло.

Приклади фільмів: «Помста ніндзя» (*Revenge of the Ninja*, 1983, реж. С. Фьорстенберг), «Американський Ніндзя» (*American Ninja*, 1985, реж. С. Фьорстенберґ), «Академія ніндзя» (*Ninja Academy*, 1989, реж. Н. Масторакіс), «Ніндзя з Беверлі-Гіллз» (*Beverly Hills Ninja*, 1997, реж. Д. Дуган).



Американський ніндзя, 1985

НОВА НАОЧНІСТЬ [*нім.* Neue Sachlichkeit] — течія в німецькому кінематографі, що з'явилася в середині 1920-х років на противагу експресіонізму. Ця тенденція набула втілення в різних напрямах: у літературі, у театрі, в образотворчому мистецтві. Термін «нова речевість» запропонував мистецтвознавць Густав Гартлауб на позначення нового реалізму в живописі. Художникам, на думку Гартлауба, набридла метушня, злети і бунти, що незмінно закінчуються поразкою. Настав час прийняти світ таким, яким він є. Адже



Берлін — симфонія великого міста, 1927

в ньому чимало речей, які самі собою прекрасні, цінні та корисні.

«Нова речевість» не сприяла аналізу зв'язків між речами і явищами, вона оспівувала прийняття дійсності в її наявній формі. Першим фільмом цієї течії прийнято вважати роботу Евальда Андре Дюпона «Вар'єте» (*Varieté*, 1925). У картині правдиво зображене життя людей, але не розкритий глибинний смисл подій. Такий метод зумовлений духом часу, законом «нової сутності».

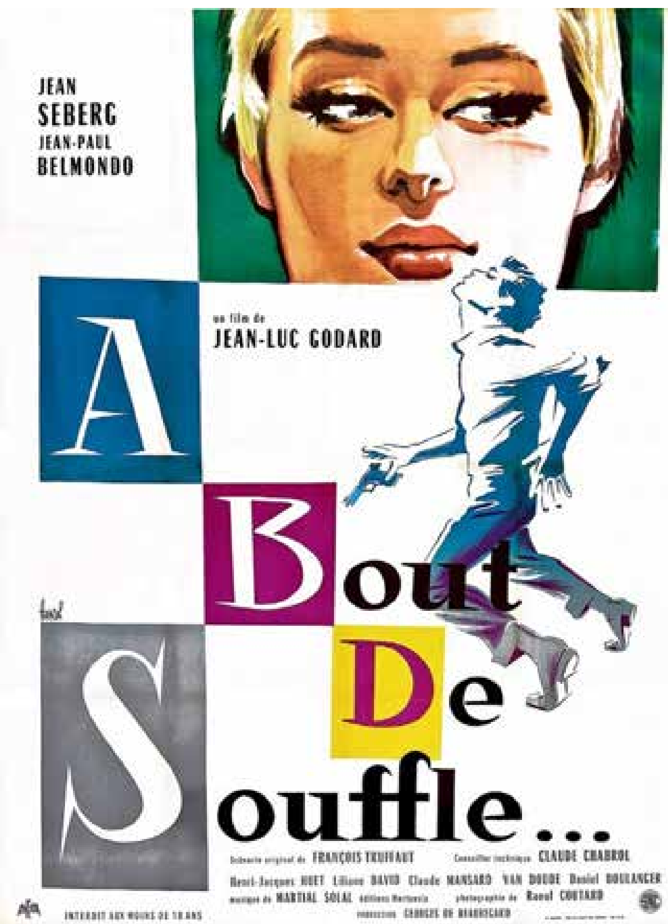
«Нова речевість», що проголошувала принцип нейтрального, об'єктивного погляду на світ і людей, знайшла відображення в так називаних фільмах-оглядах, які показують певний фрагмент життя на прикладі цілої низки спеціально зіставлюваних подій. Ідеться про фільми на зразок «Пригоди десятимарочної кредитки» (1926, реж. Б. Фіртель). Такий огляд не мав жодної іншої мети, крім констатування різнорідності явищ. Він показує, що життя невпинно минає, не маючи ані початку, ані кінця, а фільм лише віддзеркалює його: так само, як у дзеркальній вітрині відбиваються перехожі, автомобілі, автобуси...

Концепція огляду склала підґрунтя і репортажної стрічки «Берлін — симфонія великого міста» (*Die Sinfonie der Großstadt*, 1927, реж. В. Руттман).

Прибічники «нової речевості» — як режисери фільмів-оглядів, так і творець «Вар'єте» Евальд Андре Дюпон, — незважаючи на свою пристрасть до побутових деталей, були насправді далекі від справжнього реалізму. Філософія «нової речевості» — це примирення зі справжнім станом речей. Із огляду на це безпристрасність сторонніх спостерігачів оберталася на натуралізм, поверхневе фотографування і механічне фіксування явищ. Фільми «нової речовості» виходили на екрани протягом кількох років і не посіли осібної віхи в кінематографі.

«НОВА ХВИЛЯ» [*фр*. Nouvelle Vague] — мистецький рух, що докорінно змінив характер національного кінематографа Франції на межі 1950-х — 1960-х років. Назву ввів в обіг критик П'єр Біяр, який коментував на сторінках журналу «Сінема-58» одне із соціологічних опитувань, що стосувалося так званої «молодіжної проблеми». Короткочасність цієї радикальної течії, що зачепила кінопресу, прокат і телебачення (про її послаблення почали писати вже в 1962 році), не скасовує принципової значущості самого явища як у національному, так і міжнародному масштабі.

Зародження «нової хвилі» зазвичай пов'язують з ім'ям найбільшого французького критика і теоретика «десятої музи» Андре Базена та створеним його учнями й однодумцями кінематографічним журналом «Кає дю синема» (*Les Cahiers du cinéma*, заснований 1951 року). Група кінокритиків, до якої належали



На останньому подиху, 1959



400 ударів, 1959



Хіросіма, моє кохання, 1959

Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль і Ерік Ромер, почала знімати власні фільми, покликані довести, що кіно може не тільки розважати публіку, а й пробуджувати думку, підштовхуючи до дії. 1959 року одночасно вийшли фільми «400 ударів» (*Les Quatre cents coups*, реж. Ф. Трюффо), «На останньому подиху» (*À bout de souffle*, реж. Ж.-Л. Ґодар) і «Хіросіма, любов моя» (*Hiroshima mon amour*, реж. А. Рене), що знаменували початок так званої французької «нової хвилі».

Режисерів «нової хвилі» надихала творчість таких творців «авторського» кіно, як Жан Ренуар, Роберто Росселліні та Алфред Гічкок. Багато з тих, нових методів, які вони використовували, як-от зйомка ручною кінокамерою, варіювання швидкості руху плівки і цитати з ключових картин в історії кінематографії, стали кроком уперед у зіставленні із застарілими режисерськими канонами.

Найважливішим винаходом був метафоричний монтаж. Він полягав у несподіваних вставках у ту чи іншу сцену; ці вставки порушували плавний перебіг дії, нагадуючи таким чином глядачеві, що він переглядає ігровий фільм, а не спостерігає реальне життя. Картина Трюффо «400 ударів» стала одним із перших фільмів «нової хвилі», які привернули до себе пильну увагу.

Ґодар уважав, що фільм повинен мати початок, середину і кінець, але не обов'язково в такій послідовності. Він повною мірою відобразив бунтарську атмосферу «нової хвилі» в картині «На останньому подиху», де були порушені всі можливі правила побудови сюжету. Теми і стиль він запозичив із голлівудських фільмів типу «B» і «чорних» фільмів. Однак ближче до кінця 1960-х років Ґодар почав менше уваги приділяти сюжетам, а більше експериментував, надаючи ігровим стрічкам політичного звучання.

З цією метою він розробив принципово нову кіномову. Такі картини, як «Вікенд» (*Week End*, 1967, реж. Ж.-Л. Ґодар), містили багато інтерв'ю, гасел і титрів, промов просто перед камерою і кадрів із зображенням кінооператорів, котрі знімають фільм.

Французька «нова хвиля» виплекала безліч інших талановитих майстрів. Кожен із них виробив власний неповторний стиль. Ален Рене в картинах «Хіросіма, любов моя» (*Hiroshima mon amour*, 1959, реж. А. Рене) і «Минулого року в Марієнбаді» (*L'année dernière à Marienbad*, 1961, реж. А. Рене) проникав у глибини часу і пам'яті. Клод Шаброль спеціалізувався на зловісних Гічкоківських трилерах, тоді як Ерік Ромер уважав за краще робити інтимні зліпки людських стосунків. Аньєс Варда знімала феміністські картини, а її чоловік Жак Демі дотримувався традиції голлівудських мюзиклів. Кріс Маркер використовував засоби виразності «нової хвилі» в документалістиці; цей стиль отримав назву «синема-верите», або «кіноправда».



Торік у Марієнбаді, 1961

Французька «нова хвиля» зникла як напрям кіномистецтва після 1963 року. Однак вона надала відчутного імпульсу творчим пошукам молодих художників кіно в різних країнах Європи («*розсердженої молоді*» у Великій Британії, «*кіно контестації*» в Італії, «*новому кіно*» у ФРН і «*нью-йоркській групі*» кінематографістів у США). З часом у кінокритиці і журналістиці поняття «нова хвиля» стало загальновживаним.

«НОВА ХВИЛЯ “ОФУНА”», ЯПОНСЬКА «НОВА ХВИЛЯ» [*англ.* The Ofuna New Wave]. На початку 1960 року група молодих японських режисерів студії «Офуна» виступила зі своїми першими творами і в найбільш радикальній формі висловила ті ідейно-мистецькі концепції, що загалом характеризують «повоєнне покоління». До цієї групи дебютантів, яку японська критика назвала «новою хвилею “Офуна”» (за аналогією до гучного дебюту молодих французьких режисерів), належав Наґіса Осіма — визнаний лідер нового покоління режисерів, а також Йосісіге Йосіда і Масахіро Сінода.

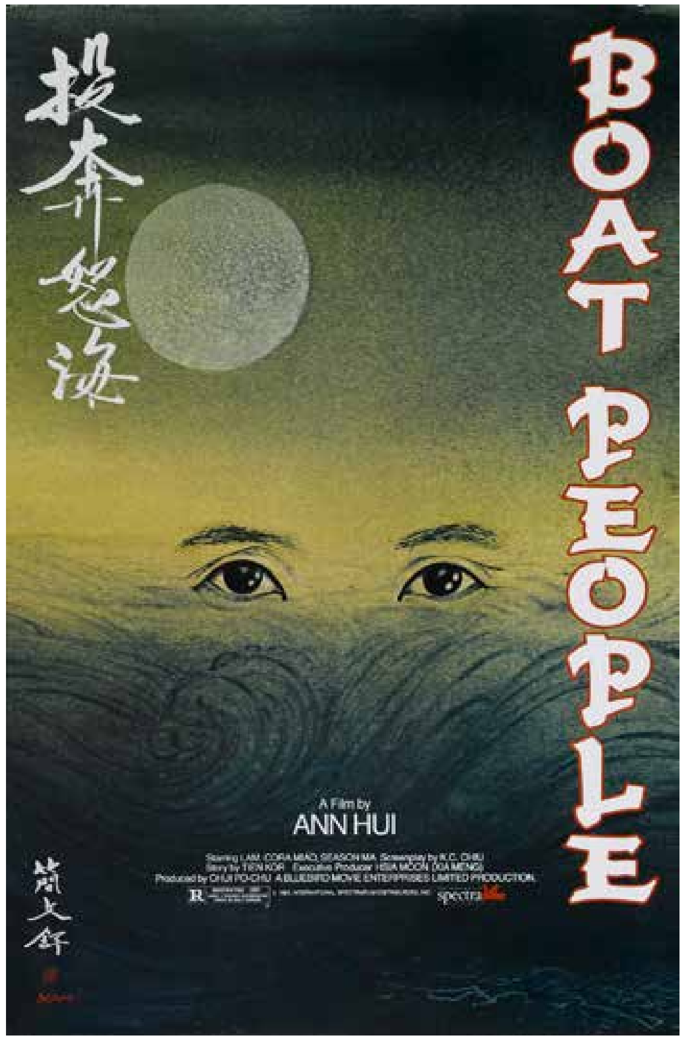
Успішні виступи на екрані представників «нової хвилі “Офуна”» окрилили інших кінематографістів-початківців. 1961 року молодий режисер Сьохей Імамура, який поставив кілька стандартних стрічок, виступив із фільмом, що яскраво оприявнив індивідуальне бачення світу. Слідом один за одним з’явилися на екрані твори Кей Кумаі, Кіріо Ураями, доля кожного з яких так чи інакше пов’язана з рухом «незалежних».

Того самого 1961 року, коли відбулось безліч успішних дебютів представників «повоєнного покоління», розпочав свій режисерський старт Йоджі Ямада. Ця режисерська молодь кидала виклик традиційному японському кінематографу та панівній ідеології. Гучний і спочатку успішний злет нової режисури йшов нелегкими шляхами. Її доля виявилася мінливою.

НОВЕ АВСТРАЛІЙСЬКЕ КІНО [*англ.* New Australian Cinema] — див. *Австралійська хвиля*.

НОВЕ АМЕРИКАНСЬКЕ КІНО [*англ.* New American Cinema] — див. *Новий Голлівуд*.

НОВЕ ГОНКОНЗЬКЕ КІНО, ГОНКОНЗЬКА НОВА ХВИЛЯ — кінематограф Гонконгу середини 1970-х — початку 1980-х років. У середині шістдесятих років гонконзька мелодрама не мала попиту. На зміну мелодрамі приходять вуція і кунґфу-фільми, які досягли популярності на початку сімдесятих років. До кінця 1970-х інтерес до гонконзького кінематографа спадає: публіка переключилася або на голлівудське кіно, або на домашні ігрові приставки. Тоді кіновиробники почали шукати нові жанри та напрями. Саме протягом цього періоду пошуків постало нове гонконзьке кіно. У фільмах, поставлених групою молодих режисерів (Енн Хуей, Аллен Фонг, Ім Хо, Алекс Чанґ), відбивалися традиції та культура Гонконгу.



Човняр, 1983

Фільм Ім Хо «Статист» (1978) про переживання актора-початківця розгорнув нову сторінку в кінематографі міста і означив початок нової хвилі. Паранормальний трилер Енн Хуей «Таємниця» (*The Secret*, 1979) і пригодницький фільм з елементами бойових мистецтв «Метелики-вбивці» (*The Butterfly Murders*, 1979) Цуй Харка вирізняла серйозність, не характерна для гонконзького комерційного кіно попередніх років.

Багато представників напряму були досвідченими телевізійниками і, хоча їхні фільми за стилем дуже різні, не просто використовували місто як декорацію, а виявляли непідробний інтерес до стану суспільства; його продовжила осмислювати і друга хвиля, яка постала в середині 1980-х і до якої належать роботи режисерів старшого віку — Хуей і Цуй.

Комерційний тиск, зрештою, зруйнував напрям. Більшість талановитих режисерів пішла на компроміс із комерційними вимогами найбільших кіностудій Гонконгу. Але Джон Ву довів, що фільми нових режисерів можуть бути касово успішними. Його трилер про тріади «Світле майбутнє» (*A Better Tomorrow*, 1988) — комерційний апофеоз першого покоління гонконзької нової хвилі, а фільм Вонґа Карвая — художній тріумф другого. «Чунцінський експрес» (Chungking Express,

1994) — міжнародний прорив, що поєднує численні сюжетні лінії, які рухаються на різних швидкостях, створюючи світ бажань і туги. Зірка цього фільму — Гонконг, знятий оператором Крістофером Дойлом: місто ще ніколи не виглядало таким яскравим.

Основні фільми: «Батько і син» (*Father and Son*, 1981, реж. А. Фонг), «Система» (*The System*, 1980), «Історія Ву В'єт» (*The Story of Woo Viet*, 1981, реж. Е. Хуей), «Човняр» (*Boat People*, 1983, реж. Е. Хуей), «Повернення додому» (*Home Coming*, 1985).

Див. *Вуція*, *Кунґфу-фільм*.

НОВЕ ІНДІЙСЬКЕ КІНО [*англ.* New Indian Cinema] — фільми, зняті після 1979 року студіями, що не входять до системи Боллівуду. На відміну від масової індійської кінопродукції, «нове індійське кіно» є більш реалістичним і відображає соціальні проблеми.

Див. *Боллівуд*.

НОВЕ ІТАЛІЙСЬКЕ КІНО. Італійський кінематограф у 1950-х — 1960-х роках віднайшов власну «нову хвилю», названу «другим кіноренесансом». Її найбільшими фігурами стали Федеріко Фелліні та Мікеланджело Антоніоні.

У багатьох ранніх картинах Федеріко Фелліні, як-от «Дорога» (*La strada*, 1954), відчутний вплив



Солодке життя, 1960



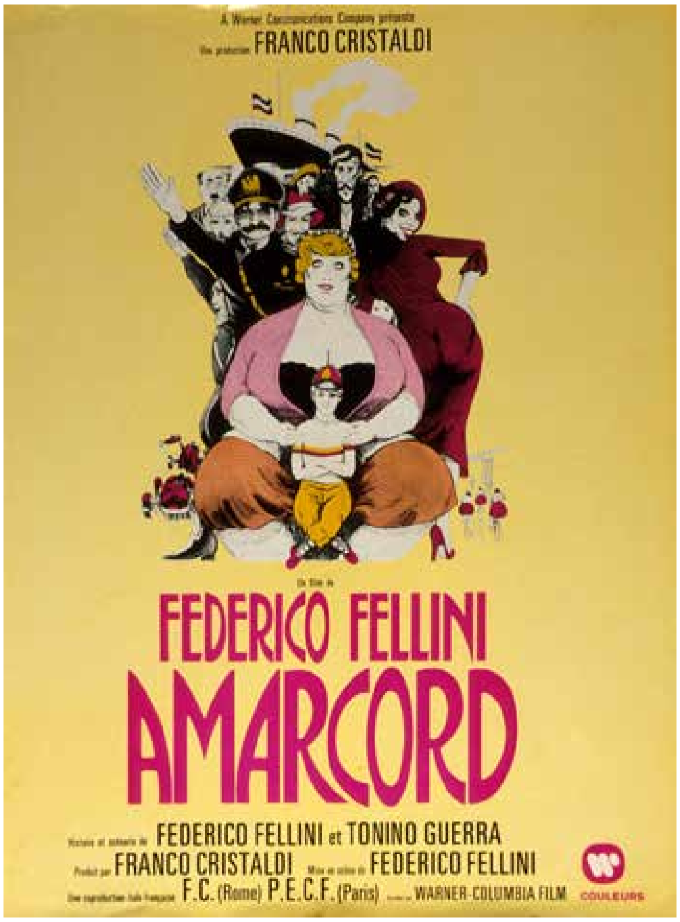
Джульєтта і духи, 1965

неореалізму 1940-х років. Однак найбільшу популярність режисер здобув завдяки своєрідності таких своїх фільмів, як «Солодке життя» (*La Dolce Vita*, 1960) і «8 ½» (*Otto e mezzo*, 1963). «Солодке життя» було ущипливою сатирою на багатство та релігію, а «8 ½» — сліпучою фантазією режисера. Щоправда, його наступні картини — «Джульєтта і духи» (*Giulietta degli*, 1965) і «Сатирикон Фелліні» (*Fellini Satyricon*, 1969) — зазнали критики через надмірну екстравагантність. Пізніші стрічки режисера, зберігаючи відбиток його творчої індивідуальності, були більш стримані. Деякі мали автобіографічний характер, зокрема фільм «Амаркорд» (Amarcord, 1973), що оживив дитячі спогади Фелліні про Ріміні.

Мікеланджело Антоніоні був видатним майстром широкоекранної мізансцени. Скажімо, у картині «Пригода» (*L'avventura*, 1960) він використовував деталі ландшафту на вулканічному острові, щоб показати переживання персонажів, які розшукують багату жінку, котра таємничим чином зникла. Ті самі теми самотності та безвиході сучасного життя він розробляє у фільмах «Ніч» (*La notte*, 1961) і «Затемнення» (*L'eclisse*, 1962). На зйомках картини «Червона пустеля» (*Il Deserto Rosso*, 1963) Антоніоні попросив розфарбувати в червоний колір цілі квартали міста Равенни, щоб передати атмосферу безнадійності і туги.

Іншими найвизначнішими режисерами цього періоду були П'єр Паоло Пазоліні та Бернардо Бертолуччі. Пазоліні знімав як жорсткі картини з критикою сучасного суспільства, так і яскраві екранізації

класичних і середньовічних літературних творів. Найбільш пам'ятним фільмом Пазоліні стала доволі незвичайна версія «Євангелія від Матвія» (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964). Бертолуччі розпочав свою кар'єру під впливом, який мав фашизм на життя Італії, але уславився як творець масштабних кіноепопей на кшталт відзначеної «Оскаром» картини «Останній імператор» (*The Last Emperor*, 1987).



Амаркорд, 1973

НОВЕ КВІР-КІНО [*англ.* New Queer Cinema; Queer New Wave — «нова "квір" хвиля»] — напрям в американському незалежному кінематографі, який виник на початку 1990-х років і в межах якого відкрито висвітлювали питання квір-культури, політики та ідентичностей.

У 1992 році кінокритик Рубі Річ уперше використала словосполучення «нове квір-кіно» в британському журналі *Sight and Sound*. До моменту написання статті вже з'явилося кілька фільмів, які по-іншому трактували гомосексуальність. Уживання слова «квір», яке раніше вважали образливим, ідеально збіглося з виникненням нового покоління режисерів, які відкидали гетеронормативність і приділяли увагу життю маргіналів з особливим акцентом на жертвах СНІДу. Вони надихались фільмами Жана Кокто, Енді Воргола і Райнера Вернера Фассбіндера, а також гейфільмами 1980-х: «Неприкаяні серця» (*Desert Hearts*, 1985) Донни Дейч і «Прощальні



Місячне сяйво, 2016

погляди» (*Parting Glances*, 1986) Білла Шервуда. Нове покоління уславилось завдяки таким фільмам, як «Париж горить» (*Paris Is Burning*, 1990) Дженні Лівінґстон, «Мій особистий штат Айдахо» (*My Own Private Idaho*, 1991) Ґаса Ван Сента, «Отрута» (*Poison*, 1991) Тодда Гейнса, «Едвард ІІ» (*Edward II*, 1991) Дерека Джармена і «Молоді блюзові бунтарі» (*Young Soul Rebels*, 1991) Ісаака Жульєна.

Творчість режисерів «нового квір-кіно» вплинула на Голлівуд через появу і визнання фільмів про геїв і лесбійок: «Філадельфія» (*Philadelphia*, 1993, реж. Д. Деммі), «Хлопці не плачуть» (*Boys Don't Cry*, 1999, реж. К. Пірс), «Гарві Мілк» (*Harvey Milk*, 2008, реж. Ґ. В. Сент) та ін. Фільми ЛГБТ-тематики сьогодні часто виходять у широкий прокат, як-от «Горбата гора» (*Brokeback Mountain*, 2005) Енга Лі, «Керол» (*Carol*, 2015) Тодда Гейнса та «Місячне сяйво» (*Moonlight*, 2016) Баррі Дженкінса. Фільм «Горбата гора», ґрунтований на історії кохання ковбоїв-геїв, у 2006 році отримав 8 номінацій на премію «Оскар», здобувши у трьох із них перемогу. Ця подія спричинила широкий розголос у пресі, оскільки фільм, який претендує на кілька номінацій престижної премії, став фактично першою стрічкою про кохання між чоловіками.

Див. *Гейкіно*, *Лесбійські фільми*.

НОВЕ КИТАЙСЬКЕ КІНО [*англ.* New Chinese Cinema]. Після Культурної революції, від 1976 року в Китаї починають створювати фільми, позбавлені стереотипів мелодрам і соціалістичних стрічок. У фільмах починає лунати критика суспільства в межах послабленої цензури. Завдяки цим нововведенням китайські фільми змогли потрапити на іноземні ринки.

НОВЕ МЕКСИКАНСЬКЕ КІНО [*icn.* Nuevo Cine Mexicano] — термін на позначення появи в мексиканському кінематографі фільмів високого художнього рівня, що здобули популярність як у Мексиці, так і в усьому світі. Ця тенденція багато в чому збіглася з притоком приватного капіталу в кіноіндустрію і загальним підйомом латиноамериканського кіно. Припадає на другу половину 1990-х і триває донині.

Після завершення «золотого століття» в 1950-ті роки мексиканське кіно тривалий час перебувало в стані занепаду. Уряд Мексики майже повністю забув про кінематограф, індустрію, яка мало кого хвилює в період кризи. Фільми продовжували знімати, але винятково завдяки зусиллям приватних компаній. У період з 1982 до 1988 року майже жоден мексиканський фільм не мав успіху за межами країни.

У 1983 році був створений Мексиканський інститут кінематографії — державна установа, завдання якої полягало в тому, щоб стежити за створенням якісного кіно. До початку 1990-х діяльність інституту стала давати свої плоди.

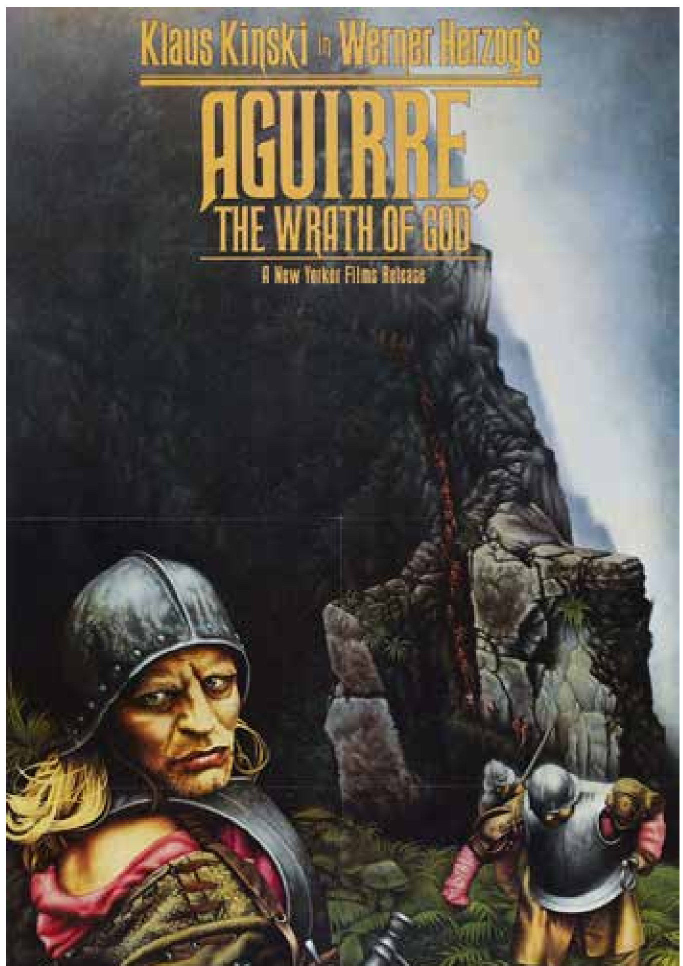
Нове покоління режисерів, яке з’явилося в 1990-х, підняло кінематографічний статус Мексики до висот, не бачених від часів «золотого століття», що завершилося в 1960-х. Стагнація в мексиканському кіно, перемежовувана з популярними в місцевої публіки реслінг-фільмами жанру *luchador* і банальними *sexicomedias*, тривала понад три десятиліття, доки все не змінила на початку 1990-х поява драмеді Альфонсо Куарона «Кохання під час істерії» (*Sólo con tu pareja*, 1991), «Хронос» (*Cronos*, 1993) Ґільєрмо дель Торо, який переосмислив вампірську тематику, а також «Як вода для шоколаду» (*Como Agua Para Chocolate*, 1991) Альфонсо Арау і «Криваво-червоний» (*Profundo carmesí*, 1996) Артуро Ріпштейна.



Хребет диявола, 2001

Водночас справжній успіх у публіки і критиків мексиканському кіно забезпечили «Секс, сором і сльози» (*Sexo, pudor y lágrimas*, 1999) Антоніо Серрано, «Сука-любов» (*Amores perros*, 2000) Алехандро Гонсалеса Іньярріту, «І твою маму теж» (*Y tu mamá también*, 2001) Альфонсо Куарона, «Хребет диявола» (*El espinazo del diablo*, 2001) Ґільєрмо дель Торо і «Японія» (*Japón*, 2002) Карлоса Рейгадаса. Ці фільми досліджували взаємини між традиціями та сучасністю, різні соціополітичні конфлікти, а також питання самоідентичності та гендеру. Стилістика стрічок варіюється від надзвичайних фентезійних світів дель Торо й повсякденності Куарона та Іньярріту до артгаусних роздумів Рейгадаса та Амата Ескаланте.

НОВЕ НІМЕЦЬКЕ КІНО [*англ.* New German Cinema] — рух у західнонімецькому кінематографі наприкінці 1960-х — на початку 1970-х років. Після Другої світової війни німецький кінематограф тривалий час перебував у тіні. Лише 1962 року Александр Клуґе разом із групою 26 режисерів заснував рух «Молоде німецьке кіно», покликаний стимулювати творчий підхід до кінорежисури. Багато членів руху стали видатними



Агірре, гнів божий, 1972



Заміжжя Марії Браун, 1979

діячами нового німецького кіно, що постало наприкінці 1960-х років.

Серед перших німецьких режисерів, чиї картини були добре знані за межами країни, були Фолькер Шлендорф і Маргарете фон Тротта. Згодом вони разом працювали в жанрі політичного кіно над фільмами на кшталт «Зневажена честь Катаріни Блюм» (*Die Verlorene Ehre der Katharina Blum oder*, 1975). Пізніше Шлендорф спеціалізувався на екранізації романів на зразок «Бляшаного барабана» (*Die Blechtrommel*, 1979), а фон Тротта зосередилася на проблемах фемінізму в таких картинах, як «Свинцеві часи» (*Die bleierne Zeit*, 1981).

Найбільш різноплановим і суперечливим режисером того часу був Райнер Вернер Фассбіндер. У його ранній картині, зокрема «Чому пан Р. схильний до амоку?» (*Why Does Herr R. Run Amok*, 1970), спокійна людина раптово вбиває свою сім'ю. У фільмі застосовані максимально прості засоби образотворення. Однак не минуло й двох років, як режисер звернувся до видовищних мелодрам з використанням яскравих, кольорових декорацій, покликаних підкреслювати порожнечу і нікчемність життя багатих людей.

Фасбіндер також зняв кілька картин про проблеми людських взаємин, особливо між представниками однієї статі або різних рас. Наприклад, у фільмі «Страх з'їдає душу» (*Angst essen Seele auf*, 1974) араб закохується в літню німецьку жінку. Пізніші його картини, такі як «Заміжжя Марії Браун» (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978), присвячені наслідкам Другої світової війни для німецького суспільства.

Із творчістю Фасбіндера різко контрастували стрічки Вернера Герцога з затягнутою, неспішною дією. У таких його картинах, як «Агірре, гнів божий» (*Aguirre, Der Zorn Gottes*, 1972), «Скляне серце» (*Herz aus Glas*, 1977) і «Фіцкарральдо» (*Fitzcarraldo*, 1982), часто фігурують персонажі, одержимі якоюсь нав'язливою ідеєю. У стрічках майстерно відтворена атмосфера тривожного очікування, дія відбувається у ворожому для людини середовищі, на кшталт незайманих джунглів чи безживної пустелі.

Персонажі картин Віма Вендерса, навпаки, переважно зайняті пошуками сенсу життя. На творчість Вендерса сильно вплинула естетика Голлівуду, і його



Бляшаний барабан, 1979

фільми мали більший касовий успіх за межами Німеччини, ніж роботи будь-яких інших німецьких режисерів.

Представники «Нового німецького кіно» вирішували різні завдання і не були оформленим рухом (хоча їх об'єднували інституції на кшталт кінокомпанії *Filmverlag der Autoren*). Спільним для них було розуміння кіно як засобу самовираження, прагнення до критичного осмислення німецької сучасності та нацистського минулого. Смерть Фассбіндера 1982 року стала символічним моментом заходу «Нового німецького кіно».

НОВЕ ШВЕДСЬКЕ КІНО [*англ.* New Swedish Cinema]. «Першою ластівкою» нового шведського кіно стала книга Бу Відерберґа «Панорама шведського кіно» (1962) — полемічний твір, де автор наголошував на потребі вчитися аналізувати дійсність та показувати сучасну Швецію в нових та різноманітніших аспектах, створювати фільми, що змальовують не лише конфлікти між героями, а й матеріальні умови їхнього буття: як вони живуть, що їдять, де працюють. Відерберґ закликав звертатися до теми людської гідності та відповідальності особистості, яка діє в реалістичному середовищі. Мішенню для молодого критика, крім Інгмара Бергмана, стали система кіновиробництва і смаки шведських продюсерів.

Відерберґ уважав, що фільми мають бути «пов'язані з людьми», з їхніми простими, «невигаданими» проблемами. «Шведський фільм у спецівці» — таким бачив молодий режисер свій фільм 1962 року, коли сформулював власне творче кредо. Кінематограф, який Відерберґ палко обстоював іще з 1957 року, мав винести на екран «безпосередність шведських буднів». Винайдене режисером слово *Samhallstivand* (цікавитися суспільством) він поклав у фундамент кіноестетики, яку зводив.

Скандал, спричинений книжкою, дав змогу Відерберґу («Любов, 65»/*Kärlek 65*, 1965; «Одален 31»/*Ådalen 31*, 1969; «Джо Гілл»/*Joe Hill*, 1971) отримати першу постановку. У роботі над картиною «Дитячий візок» (*Barnvagnen*, 1963) режисер дотримувався принципів французької «нової хвилі» (малобюджетні картини, без зірок, зйомки на натурі). Він вийшов із ручною камерою на вулиці Мальме, відмовившись від павільйонів і штучних підсвічувань.

Картина «Дитячий візок» проторувала путь дебютам Вільґота Шемана «Плаття» (*Klänningen*, 1964), «Ліжко для брата і сестри 1782» (*Syskonbädd 1782*, 1966), «Я допитлива — фільм у жовтому» (*Jag är nyfiken — en film i gult*, 1967), «Я допитлива — фільм у синьому» (*Jag är nyfiken — en film i blått*, 1968); Яна Труеля «Ось твоє життя» (*Här har du ditt liv*, 1966), «Емігранти» (*Utvandrarna*, 1971), «Переселенці» (*Nybyggarna*, 1972); Яна Галлдоффа «Міф» (*Myten*, 1966), «Життя прекрасне» (*Livet är stenkul*, 1967), «Ола і Юлія» (*Ola & Julia*, 1967); Йонаса Корнелла «Обійми й поцілунки», «Як ніч від дня», «Полювання на кабана» (*Grisjakten*, 1970); К'єлля Ґреде, Роя Андерссона та інших діячів нового шведського кіно.

НОВЕЛІЗАЦІЯ [*англ.* Novel — «роман»] — створення літературного твору за сюжетом популярного фільму. Є одним із вторинних ринків кінопродукції.

НОВИЙ ГОЛЛІВУД [*англ.* New Hollywood]. З початку 1970-х років в американському кінознавстві дедалі частіше починають уживати термін «новий Голлівуд», яким характеризують американське кіновиробництво з кінця 1960-х років.

Тривалий час Голлівуд процвітав, його доходи зростали, економіка розвивалася. Так було до кінця 1940-х років. Потім вибухнула катастрофа. Постанова Верховного суду від 31 грудня 1946 року про розподіл виробництва і прокату, конкуренцію телебачення, а також низка інших причин підірвали монополії Голлівуду, що болісно вдарило по його економіці. Відтоді для Голлівуду настав важкий період. Катастрофічно скоротився обсяг виробництва. Якщо в найкращі часи в голлівудських студіях виробляли 700 фільмів на рік, то вже 1951 року було випущено близько 400 фільмів, 1954-го — 235, 1961-го — приблизно 160. Значні труднощі переживала й система прокату. Поширення телебачення спричинилося до закриття багатьох кінотеатрів. Їхня кількість у США впала з 21 тисячі в 1946 році до 12,1 у 1967. Кількість акторів, які працювали на підставі довготермінових договорів чи в штаті кіностудій, зменшилася з 742 до 229 осіб, а кількість режисерів скоротилася зі 160 до 92.

Скорочення кіновиробництва і зниження відвідуваності кінотеатрів тривало у США приблизно до середини 1960-х років. Відтоді голлівудські кінокомпанії поступово пристосувалися до нових умов існування,



Пролітаючи над гніздом зозулі, 1975



Нешвілл, 1975

знайшли нові джерела доходів. Переломним для Голлівуду став 1968 рік, коли на хвилі молодіжного руху в Америці зріс суспільний інтерес до кінематографа. Збільшився обсяг кіновиробництва. Кількість фільмів, вироблених у межах Американської кіноасоціації (МПАА) від 1968 року, зростає. У 1973 і 1974 роках вона складала 246 і понад 250 позицій відповідно на рік. Збільшуються і прибутки від прокату. У 1974 році дохід складав 1,7 мільярда доларів, що значно перевищувало показник 1946 року, який уважали найвдалішим роком за всю історію американського кіно.

До середини 1970-х років в Америці склалася вкрай пригнічена атмосфера, спричинена поразкою у в'єтнамській війні та відставкою президента Ніксона після вотерґейтського скандалу. Похмурі настрої американців знайшли своє відображення в низці вражаючих фільмів. Такі картини, як «Розмова» (*The Conversation*, 1974) Френсіса Форда Копполи, «Китайський квартал» (*Chinatown*, 1974) Романа Полянського, «Пролітаючи над гніздом зозулі» (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) Мілоша Формана і «Таксист» (*Taxi Driver*, 1976) Мартіна Скорсезе, розпочали другу «золоту добу» в історії Голлівуду.

Провідною фігурою цього періоду був режисер Роберт Альтман. Він переосмислив деякі традиційні жанри, зокрема воєнний «Польовий шпиталь» (*M.A.S.H.*, 1970), вестерн «Маккейб і місіс Міллер» (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971), детективний трилер «Довге прощання» (*The Long Goodbye*, 1973) і мюзикл «Нешвілл» (*Nashville*, 1975), руйнуючи блискучий образ Америки, який зазвичай створював Голлівуд. Він навіть дозволив собі насміхатися над самим кінобізнесом у картині «Гравець» (*The Player*, 1992).

«Новий Голлівуд», який, наче фенікс, відродився з попелу, знову став тим, чим і був раніше, — прибутковою «фабрикою мрій». Саме 1970–1980 роки — доба режисерів супервидовищного кіно Стівена Сплілберґа, Джорджа Лукаса, Джеймса Кемерона та інших велетнів американського кінематографа.

НОВИЙ РЕАЛІЗМ — див. *Новая наочність*.

НОВИЙ ФРАНЦУЗЬКИЙ ЕКСТРИМ, НОВЕ ФРАНЦУЗСЬКЕ ТРАНСГРЕСИВНЕ КІНО — термін, що постав з образливим відтінком, але устався як нейтральний, на позначення у французькому кіно 1990-х — 2000-х тенденції до реалістичного зображення сексу і жорстокого насильства. Вигадане кінокритиком Джеймсом Куендтом поняття «новий французький екстрим» спочатку описувало неочевидну добірку трансгресивних франкомовних фільмів, пов'язаних незбагненним рівнем сексу і насильства та акцентом на тілесності. Визначення охоплює і жанрових режисерів, як Александр Ажа, і авторів інтелектуального арткіно, як Клер Дені або Брюно Дюмон, які за допомогою шок-контенту досліджують кризу суспільства, естетики, людини в традиції Маркіза де Сада, Жоржа Батая або сюрреалістів.

Фільмографії лише кількох режисерів повною мірою вписуються в цей піджанр: найяскравіший приклад — Гаспар Ное, «Незворотність» (*Irréversible*, 2002) і «Вхід у порожнечу» (*Enter the Void*, 2009) якого через окремі сцени називають наочними зразками напряму. А от вампірський фільм «Що не день, то неприємності» (*Trouble Every Day*, 2001) — єдина робота Клер Дені, що повністю відповідає ознакам цієї течії. Критики відзначають зв'язок екстриму з ранніми горорами Девіда Кроненберґа та експлуатаційним кінематографом 1970-х. Одні режисери нового французького екстриму прагнуть шокувати публіку, інші використовують образи насильства, щоб поміркувати над станом сучасного суспільства. До останніх належать Катрін Брея, котра створює фільми, що досліджують жіночу сексуальність, і режисерський тандем Віржині Депант і Коралі Чинь Тхі, який бунтує проти патріархату та істеблішменту.

У «Вході в порожнечу» (*Enter the Void*, 2009), третьому повнометражному фільмі Гаспара Ное, якнайкраще можна простежити суперечливі елементи естетики нового французького екстриму. Здебільшого фільм занурений у какофонію нічного Токіо. Головний



Вхід у порожнечу, 2009

герой майже одразу гине під кулями поліцейських, і ми йдемо слідом, коли його дух злітає та переносить нас у своє минуле, а також показує події після смерті. Найодіозніша сцена відбувається в тілі його сестри, коли вона займається сексом.

НОСТАЛЬГІЙНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Nostalgia Film] — фільми з головним акцентом на підкресленні гарного минулого. Часи нещодавнього минулого та кількох десятиліть, стають романтичними та ностальгійними. Минуле відтворене в цих фільмах із певною меланхолією та любов'ю. Приклади ностальгійних фільмів: «Останній кіносеанс» (*The Last Picture Show*, 1971, реж. П. Богданович), «Літо 42-го» (*Summer of 42*, 1971, реж. Р. Малліґан), «Американські графіті» (*American Graffiti*, 1973, реж. Дж. Лукас), «Амаркорд» (*Amarcord*, 1973, реж. Ф. Фелліні), «Закусочна» (*Diner*, 1982, реж. Б. Левінсон), «Новий кінотеатр "Парадізо"» (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988, Дж. Торнаторе) (Італія/Франція) і трилогія Кшиштофа Кесльовського «Три кольори: синій, білий, червоний» (*Trois couleurs: Bleu, Biały, Rouge*, 1993–1994, Франція/Швейцарія/Польща) — ці стрічки, відзначені багатьма призами, довели плідність подібної співпраці.

Див. *Ретрофільм*.



Новий кінотеатр «Парадізо», 1988

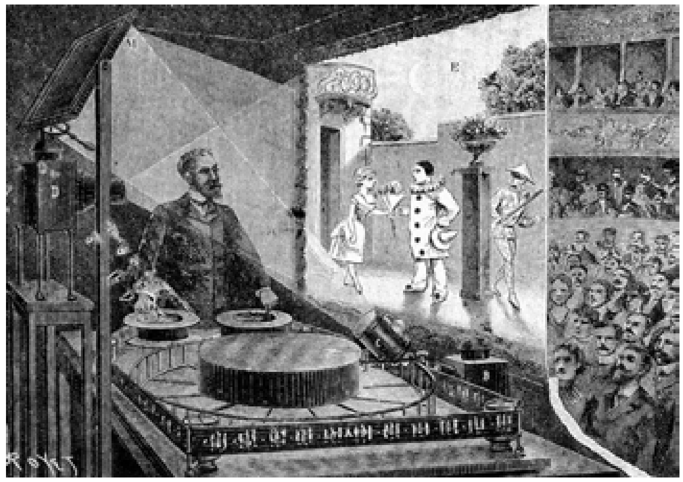
НУМЕРАТОР-ХЛОПУШКА — див. *Хлопушка*.

НЬЮ-ЙОРКСЬКА «НОВА ХВИЛЯ» — див. *Підпільне кіно*.

НЬЮ-ЙОРКСЬКА ШКОЛА — див. *Підпільне кіно*.

ОКЕР [*англ.* Ocker] — так в Австралії називають скандальних, неприборкуваних, незграбних і неосвічених людей, які тільки те й роблять, що хлебестають пиво.

Найхарактерніші фільми: «Пригоди Баррі Маккензі» (*The Adventures of Barry McKenzi*e, 1972, реж. Б. Бересфорд), «Ф. Дж. Голден» (*The F.J. Holden*, 1976, реж. М. Торнгілл), «Літнє місто» (*Summer City*, 1977, реж. К. Фрайзер).



Оптичний театр Е. Рейно

ОПТИЧНИЙ ТЕАТР [*фр.* Théâtre Optique] — це система анімованих рухомих зображень, винайдена Емілем Рейно 1888 року. З 28 жовтня 1892 року до березня 1900 року Рейно дав понад 12 800 вистав у Музеї Гревен у Парижі. Оптичний театр був удосконаленою системою праксиноскопа. Замість картонної стрічки Рейно використовував целулоїдну, на якій малював зображення послідовних фаз рухомих фігур. За цією технологією він створив п'ять мультфільмів, з яких збереглося два: «Бідний П'єро» (1891) і «Навколо кабіни» (1893). Однак після винаходу кінематографа публіка до вистав Рейно втратила інтерес.

Використання окремого статичного зображення для фону — замість того щоб малювати фон у кожному кадрі разом із рухомими персонажами (як в оптичному театрі) — стало стандартним методом в анімації, домінантним упродовж багатьох десятиліть, від моменту патентування 1914 року і до того часу, доки його не витіснили цифрові технології.

Див. *Праксиноскоп*, *Анімаційне кіно, Пресинема*.

ОСКАР [*англ.* Oskar] — найпрестижніша премія Американської кіноакадемії. Присуджувана з 1927 року (назва «Оскар» — з 1931 р.). Становить позолочену статуетку заввишки 32,5 див. Передбачає різні номінації премії: за найкращу режисуру, найкращу чоловічу роль тощо, але найголовніша — за найкращий фільм, який отримує продюсер. Отримати «Оскара» — на 30–40 % збільшити доходи від прокату фільму.

ОПТИЧНІ ТА ВІЗУАЛЬНІ ЕФЕКТИ [*англ.* Optical Effects]. Одним із прародичів цього ілюзіоністського напряму в кіно і подекуди випадковим першовідкривачем був француз Жорж Мельєс.

Майстер спецефектів Вілліс Г. О'Браєн, який уже мав досвід роботи над фільмами «Привид з дрімучої гори» (1919) і першою екранізацією роману Артура Конана-Дойла «Загублений світ» (*The Lost World*, 1925, реж. Г. О Гойт), майстерно поєднував в одному кадрі у «Кінг-Конга» штучні джунглі та зображення акторів, проєктовані на екран. Пізніше він разом зі своїм

учнем Р. Гаррігаузеном отримав «Оскар» за спецефекти (знову із застосуванням техніки «зупиненого руху») для стрічки «Могутній Джо Янг» (*Mighty Joe Young*, 1949) Ернеста Шодсака. Ця картина була ніби новою версією «Кінг-Конга» (*King Kong*, 1933) Меріана Купера, Ернеста Шодсака.

Гаррігаузен уже самостійно ускладнив процес такої анімації дії, назвавши його спочатку «динамацією», потім «супердинамацією». Завдяки цій технології зняті відомі сцени дуелі скелетів у «Сьомій подорожі Синдбада» (*The Seventh Voyage Of Sinbad*, 1958) Натана Джурана та поєдинку трьох акторів і семи скелетів із мечами у фільмі «Ясон і аргонавти» (*Jason and the Argonauts*, 1963) Дона Чеффі. У 1992 році Гаррігаузен отримав премію імені Гордона Соєра за технічні досягнення в кіно. Ця пермія прирівнюється до спеціального «Оскара» за кар'єру.

Уперше гірпроєкцію застосував 1913 року для картини «Волоцюга» американський оператор Н. Дон. Задня проєкція річки Сени в мініатюрі використана в стрічці «Вбивства на вулиці Морг» (*Murders in the Rue Morgue*, 1932) Роберта Флорі, який екранізував оповідання Едгара По. За прийом транспарантної зйомки оператор Ф. Едуар серед інших творців фільму



Загублений світ, 1925

«Породження Півночі» (*Spawn of the North*, 1938) Генрі Гетевея отримав почесну медаль на оскарівській церемонії. А ще через рік була запроваджена номінація за спецефекти — і прикметно, що «Оскаром» відзначені аж ніяк не популярні картини «Віднесені вітром» (*Gone With the Wind*, 1939) і «Чарівник країни Оз» (*The Wizard Of Oz*, 1939), обидві Віктора Флемінґа, а нині маловідомий фільм катастроф «Сезон тропічних дощів», у якому майстри комбінованих зйомок Е. Х. Генсен і Ф. Серсен використовували різні методи проєкції для відтворення землетрусу і повені.

Розвировані стихії (вода, земля, вогонь і повітря) згодом нерідко ставали справжніми героями в кіно — досить назвати відзначені «Оскарами» стрічки «Збере бурю» (*Reap the Wild Wind*, 1942, реж. С. Б. Де Мілль), «Небезпечне занурення» (*Crash Dive*, 1943, реж. А. Майо), «Вулиця зеленого дельфіна» (*Green Dolphin Street*, 1947, реж. В. Савіль), «Коли світи зіштовхнуться» (*When Worlds Collide*, 1951, реж. Р. Мате, потужна сцена занурення Мангеттена під воду), «Плімутська пригода» (*Plymouth Adventure*, 1952, реж. К. Браун), «20 000 льє під водою» (*20 000 Leagues Under the Sea*, 1954, реж. Р. Флайшер), «Під нами ворог» (*The Enemy Below*, 1957, реж. Д. Павелл), «Пригода "Посейдона"» (*The Poseidon Adventure*, 1972, реж. Р. Нім), «Землетрус» (*Earthquake*, 1974, реж. М. Робсон), «Гінденбург» (*The Hindenburg*, 1975, реж. Р. Вайз), «Безодня» (*The Abyss*, 1989, реж. Дж. Кемерон).

На оскарівській церемонії 1997 року претендентом був «Смерч» (*Twister*, 1996, реж. Я. де Бонт), із захопливими епізодами повітряних торнадо. На початку 1997 року вийшов «Пік Данте» (*Dante's Peak*, 1997, реж. Р. Дональдсон) про небезпеку вулканів, потім — «Вулкан» (*Volcano*, 1997, реж. М. Джексон). На зорі німого кіно виверження вулкана Етна було зафіксоване в італійському фільмі «Кабірія» (*Cabiria*, 1914) Джованні Пастроне за допомогою багаторазових експозицій і спеціального оброблення плівки.



Кабірія, 1914

Удосконалені прийоми різних проєкцій, використання дзеркал і зйомок за системою «мандрівної маски» і «блакитного екрану» набули найбільш

витонченого докомп'ютерного втілення в «Тому, хто біжить по лезу» (*Blade Runner*, 1982, реж. Р. Скотт).

Уперше найпростіший оптичний фокус зі зміни кадру застосував Портер у класичному вестерні «Велике пограбування поїзда» (1903). Під час зйомок сцени в кімнаті телеграфіста на залізничній станції було потрібно, щоб за вікном проїхав поїзд. Використовуючи чорний фон і закриваючи непотрібну на той момент частину кадру, а потім за допомогою подвійної експозиції зводячи два зображення в одне, Портер і його оператор Дон досягли задуманого ефекту. Складнішою є розробка зйомки на чорному тлі – «мандрівна маска». У 1925 році з її допомогою був досягнутий величезний вплив на глядачів в епізоді руйнування будівлі Сенату в «Бен-Гурі» (*Ben-Hur*, 1959, реж. В. Вайлер).

Спосіб «мандрівної» був удосконалений Фултоном 1952 року в стрічці «Дарований кінь» (*Gift Horse*, реж. К. Беннетт) за допомогою «процесу з блакитним екраном». Акторів або моделей фіксували на фоні яскраво освітленого блакитного екрана. Потім сцени перезнімали двічі, щоразу в іншому фільтрі: перший переводив блакитне зображення в чорне, другий — у біле. Відзняті матеріали використовували під час оптичного друку плівки для того, щоб скомбінувати зображення (наприклад, помістити героїв у якийсь пейзаж, де вони прогулюватимуться наче насправді). 1957 року в англійській кінокомпанії «Ренк» був винайдений новий прийом створення «мандрівної маски» із застосуванням парів натрію, завдяки чому була знята сцена нападу птахів на людей у знаменитому фільмі «Птахи» (*The Birds*, 1963) Альфреда Гічкока. А за рік став можливим танець акторів разом із мальованими пінгвінами у стрічці «Мері Поппінс» (*Mary Poppins*, 1964, реж. Р. Стівенсон) — П. Елленшо, Г. Ласк і Ю. Лісетт зі студії Волта Діснея отримали заслуженого «Оскара».

Усе це було задовго до появи комп'ютерних ефектів в унікальному за технікою виконання ігрово-анімаційному фільмі «Хто підставив кролика Роджера» (*Who Framed Roger Rabbit*, 1988) Роберта Земекіса.



Птахи, 1963



Хто підставив кролика Роджера, 1988

Але, безсумнівно, генерування комбінованих зйомок за допомогою комп'ютерів, яке набуло тотального поширення в супервидовищному кіно 1980–1990-х років, усе-таки пов'язане саме з оптичними ефектами кінематографа XX століття.

ОПЦІОН [від *лат.* Optio — «вибір»] — часткове (на певний термін або з частковими обмеженнями) придбання прав на сценарій.

ПАВІЛЬЙОННА КІНОЗЙОМКА [від *фр.* Pavillon; *англ.* Shooting on the Sets — «шатро», «легка споруда»] — зйомка в спеціально обладнаному приміщенні (павільйоні) безпосередньо на кіностудії. У розпорядженні знімальної групи — увесь персонал кіностудії, бутафорський, костюмерний тощо цехи й усі інші потужності кінопідприємства.

ПАКЕТ [*англ.* Package — «пакет»] — результат девелопменту, формування основних вихідних складників кінопроєкту — ідеї, сценарію, добору команди, первинного фінансування. Пакети бувають різного ступеня завершеності — аж до змонтованого фільму, коли його залишається тільки просунути в прокаті.

«ПАЛЬМОВА ГІЛКА» [*фр.* Palme d'Or] — головний приз Каннського міжнародного кінофестивалю. Найпрестижніший приз після «Оскара».

ПАМФЛЕТ [*англ.* Pamphlet — «листок, який тримають у руці»] — твір гостросатиричного, викривального характеру, що в різкій формі висміює ті чи інші явища соціального життя, політичних і громадських діячів.

Окремі фільми: «Доктор Стрейнджлав, або Як я перестав хвилюватися і полюбив атомну бомбу» (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) Стенлі Кубрика, «Шахрайство» («Хвіст виляє собакою»/Wag the Dog, 1997) Баррі Левінсона.

ПАНОРАМНЕ КІНО — різновид кінематографа, у якому фільм знімають одночасно на три кіноплівки,

водночас на кожній виходить третина зображення об’єкта; проєктування здійснюється трьома кінопроєкторами на відповідні частини вигнутого екрана великих розмірів (кілька сотень кв. м).

ПАНОРАМУВАННЯ, ПАНОРАМНА ЗЙОМКА [*фр.* Panoramique] — прийом операторського мистецтва, заснований на повороті знімальної камери в горизонтальному чи вертикальному напрямках. Ефект, що виникає при цьому, відповідає повороту або підйому голови й очей спостерігача.

ПАРАЛЕЛЬНЕ КІНО. Паралельне кіно, натхненне італійським неореалізмом, явно контрастує з яскравим всесвітом Боллівуду.



Світ Апу, 1959

Важко уявити настільки різні світи в одному національному просторі, ніж популістський гіндімовний кінематограф 1950-х і бенгальське паралельне кіно, що виникло на противагу йому. Боллівуд набув популярності, ставши альтернативою Голлівуду, але деякі режисери опиралися яскравим кольорам, пісням і танцям, уважаючи за краще приділити увагу соціальним і політичним проблемам: місцю жінки в суспільстві, кастовій системі, катастрофічній бідності й життю молоді.

Паралельне кіно, провідною фігурою якого був Сатьяджит Рай, сформувалося на початку 1950-х років. До складу групи також увіходили Рітвік Гхатак, Мрінал Сен і Тапан Сінха. Проривною для напряму стала «Пісня дороги» (*Pather Panchali*, 1955) Сатьяджита Рая. Слідом за нею з’явилися «Кабулієць» (*Kabuliwala*, 1957) Тапана Сінхі, «Зірка за темною хмарою» (*Meghe Dhaka Tara*, 1960) Рітвіка Гхатака і «Бхуван Шом» (Bhuvan Shome, 1969) Мрінала Сена. Кожна із стрічок була знаковою для напряму, який продовжував відігравати важливу роль в індійському кінематографі аж до початку 1980-х років.

На політизацію індійського кінематографа помітно вплинула Індійська народна театральна асоціація, заснована 1943 року. Вона входила до культурного крила Індійської комуністичної партії і від початку закликала створювати твори, що пропагують свободу країни, а після здобуття нею незалежності — стала голосом знедолених. Сатьяджит Рай не був членом Асоціації, але трилогія Апу («Пісня дороги»/*Pather Panchali*, 1955; «Нескорений»/*Aparajito*, 1956; «Світ Апу»/*Apur Sansar*, 1959) була б неможлива без новаторської діяльності цієї організації.

Див. *Боллівуд*, *Альтернативне кіно*.

ПАРАЛЕЛЬНИЙ МОНТАЖ [*англ.* Continuity Editing] — спосіб монтажу, за якого дія з двох чи більше послідовностей кінокадрів (тобто те, що відбувається в різних місцях) монтується в єдину послідовність, щоб створити в глядача відчуття одночасності дії.

Див. *Послідовний монтаж, Переривистий монтаж, Американський монтаж, Внутрішньокадровий монтаж, Монтаж*

ПАРИЗЬКИЙ ЖАНР — виник у Франції 1896 року. Перші однохвилинні фільми демонструвалися в програмі братів Люм'єр («Купання Діани»). Згодом інші французькі компанії взялися за виробництво фільмів про «підглядання в замкову шпарину». Термін, уведений у Росії на початку XX століття, характеризував еротичні фільми, вироблені у Франції.

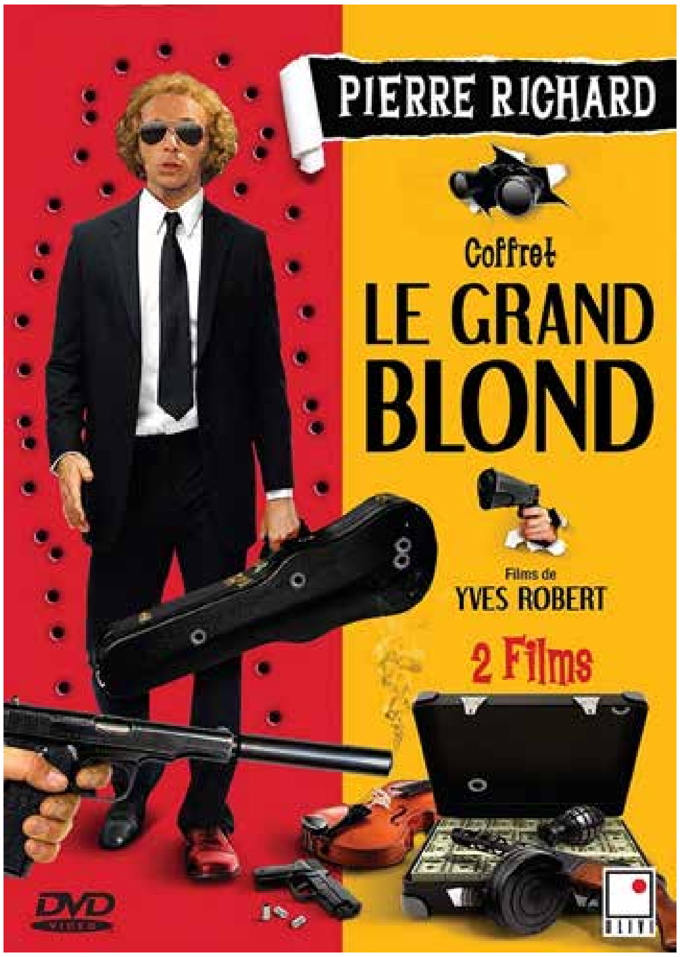
Див. *Порнографічний фільм*.

ПАРОДІЯ [від *давньогрецьк.* παρά — «біля», «крім», «проти» + *грецьк.* ᾠδή — «пісня»; *англ.* Parody] — різновид комічної стилізації, метою якої є висміювання імітованого об’єкта; жанр, що тимчасово вийшов з моди, здається, переживає зараз в Америці другу молодість. У пародійних фільмах висміюють — добродушно або їдко — кінохіти, жанри або навіть цілі напрями в кінематографі.

Пародія є дешевим (з фінансового погляду) продовженням гучного прокатного лідера. Вона не потребує астрономічних витрат на гонорари суперзірок, придбання авторських прав тощо. Пародія просто експлуатує оригінал, додаючи комізму в легко впізнавані



Голий пістолет, 1988



Високий блондин у чорному черевику, 1972

епізоди, що вже гарантує успіх. Як наслідок — ризик зведений до мінімуму. Не дивно, що в Голлівуді усталилося правило: якщо фільм приніс пристойний прибуток, у продюсера залишається три виходи: знімати продовження, римейк або пародію. Найбільш плідно в жанрі кінопародії працюють американські режисери Мел Брукс, Джим Абрагамс і брати Джеррі та Девід Цукери.

У 1969 році Дж. Абрагамс і брати Дж. і Д. Цукери організували пародійну групу «Кентукська театральна солянка». Пізніше вони вирушили в Лос-Анджелес, де зняли комедійну стрічку «Кентукська кіносолянка» (*The Kentucky Fried Movie*, 1977, реж. Дж. Лендіс). Картина складається з коротких скетчів і великої новели «За жменю єн», у яких в стилі словесних каламбурів і кінематографічних гегів висміювалися найрізноманітніші телепередачі та жанри кіно. З іще більшим прокатним успіхом вони прокрутили цю саму пародійну схему з фільмами катастроф на кшталт «Аеропорт» у наступній картині «Аероплан!» (*Airplane!*, 1980, реж.: Дж. Абрагамс, Д. Цукер, Дж. Цукер). Комедії «Цілком таємно!» (*Top Secret!*, 1984, реж.: Дж. Абрагамс, Д. Цукер, Дж. Цукер) і «Голий пістолет» (*The Naked Gun: From The Files Of Police Squad!*, 1988, реж. Д. Цукер) висміювали штампи зі шпигунських і поліцейських стрічок. Згодом автори повернулися до пародійного жанру, знявши кумедні стрічки «Голий пістолет 2½» (*The Naked Gun 2½: The Smell of Fear*, 1991, реж. Д. Цукер) і «Голий пістолет 33 1/3» (*Naked Gun 33 1/3: The Final Insult*, 1994, реж. П. Сіґал), «Гарячі голови» (*Hot Shots!*, 1991, реж. Дж. Абрагамс) і «Гарячі голови, частина друга» (*Hot Shots! Part deux*, 1993, реж. Дж. Абрагамс).

Мел Брукс блискуче дебютував сатиричним бурлеском «Продюсери» (*The Producers*, 1968), що приніс йому премію «Оскар» за сценарій завдяки вдалим окремим пародійним елементам на кшталт музичного номера «Весна для Гітлера». Великий комерційний успіх стрічки «Блискучі сідла» (*Blazing Saddles*, 1973), вишуканої пародії на вестерн, зробив Мела провідним коміком 1970-х років, єдиною людиною, яка кинула виклик інтелектуальному гумористу Вуді Аллену. Такою ж успішною стала пародія на фільми жахів «Молодий Франкенштейн» (*Young Frankenstein*, 1974). Менш вдалою була пародія на фільми доби коміків початку XX століття «Німе кіно» (*Silent Movie*, 1976) через хаотичність сценарію. Чудове знання фільмів Альфреда Гічкока М. Брукс продемонстрував у «Страху висоти» (*High Anxiety*, 1978), де формальна майстерність його режисури досягла піку. Мистецтво пародії Брукса вміло поєднало стилізацію та іронію у фільмі «Космічні яйця» (Spaceballs, 1987) — пародії на «Зоряні війни». Картина «Всесвітня історія, частина I» (*History of the World,*



Чудовий, 1973

Part I, 1981) сповнена етнічних гегів, бурлескних сцен, але їй бракує цілісності, і часом гумор позбавлений смаку. Розуміючи, що його найкращі роки позаду, Мел Брукс робить дві спроби повернутися до пародіювання популярних жанрів — «Робін-Гуд: чоловіки в трико» (*Robin Hood: Men in Tights*, 1993) і «Дракула: мертвий і задоволений цим» (*Dracula: Dead and Loving It*, 1996). Однак ці фільми не сприйняли ані критики, ані глядачі.

У жанрі кінопародії знімали фільми й у Франції: «Високий блондин у чорному черевику» (*Le Grand Blond avec une chaussure noire*, 1972, реж. І. Робер), «Надзвичайний» (*Le magnifique*, 1973, реж. Ф. де Брока), «Чудовисько» (*L'Animal*, 1977, реж. К. Зіді).

У Чехословаччині вийшли картини «Лимонадний Джо» (*Limonadovy Joe*, 1964, реж. О. Липський), «Привид замку Моррісвілль» (*Fantom Morrisvillu*, 1966, реж. Б. Земан), «Адела ще не вечеряла» (*Adéla ještě nevečeřela*, 1977, реж. О. Липський), у яких здебільшого пародіювали американські жанри та кліше.

Інші фільми: «Так тримати, Клео!» (*Carry on Cleo*, 1964, реж. Дж. Томас), «Мертві пледів не носять» (*Dead Men Don't Wear Plaid*, 1982, реж. К. Райнер), «Класні кадри!» (1991), «Дуже страшне кіно 1–5» (*Scary Movie*, 2000, 2001, 2003, 2006, 2013, реж. К. А. Веянс, Д. Цукер, М. Д Лі), «Побачення в кіно» (*Date Movie*, 2006, реж. А. Зельцер, Дж. Фрідберг), «Суперфорсаж!» (*Superfast!*, 2015, реж.: Дж. Фрідберґ, А. Зельцер).



Аероплан, 1980



Володимир Миславський записує інтерв'ю з Клодом Зіді на фестивалі французького кіно

ПАРФЮМОВАНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Aroma-Rama] — система для додавання відчуття запаху, винайдена у США Чарльзом Веіссом, уперше була використана в документальному фільмі «Позаду великої стіни» (*Benind the Great Wall*, 1959). Під час демонстрування фільму в певний час системи кондиціонування наповнювали глядацьку залу східними ароматами. Експеримент поширення не набув.

ПЕННІ-АРКАДИ [*англ.* Penny of Arcade] — попередники кінотеатрів. Будки, що нагадували автомати для продажу газованої води. Опустивши монетку, глядач отримував можливість подивитися в щілинку невеликий фільм або навіть цілу кінопрограму. У пенні-аркадах використовували кінетоскопи Едісона, призначені для індивідуального перегляду недовгих за тривалістю фільмів.

ПЕПЛУМ [*лат.* Peplum, от *грецьк.* Peplos — у Стародавній Греції та Стародавньому Римі «жіночий верхній одяг без рукавів, який одягали зверху туніки»]. До цього жанру світова кінокритика зараховує здебільшого італійські фільми, присвячені історії Стародавнього Риму (іноді виняток роблять для стрічок, у яких наявні давньогрецька міфологія, а також сюжети зі Старого Заповіту).

Зачинателями пеплуму в кіно є режисери Джованні Пастроне: «Кабірія» (*Cabiria*, 1914); Луїджі Р. Боргнетто і Вінченцо Денізо: «Мацист» (*Maciste*, 1915); Маріо Казеріні: «Останні дні Помпеї» (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913), «Нерон та Агрипіна» (*Nerone e Agrippina*, 1913); Енріко Ґуаццоні: «Брут» (*Bruto*, 1911), «Агрипіна» (*Agrippina*, 1911), «Камо грядеши?» (*Quo Vadis?*, 1912), «Єрусалим звільнений» (*La Gerusalemme liberata*, 1913), «Марк Антоній і Клеопатра» (*Marc'Antonio e Cleopatra*, 1913), «Кай Юлій Цезар» (*Cajus Julius Caesar*, 1914), «Фабіола» (*Fabiola*,



Нетерпимість, 1916

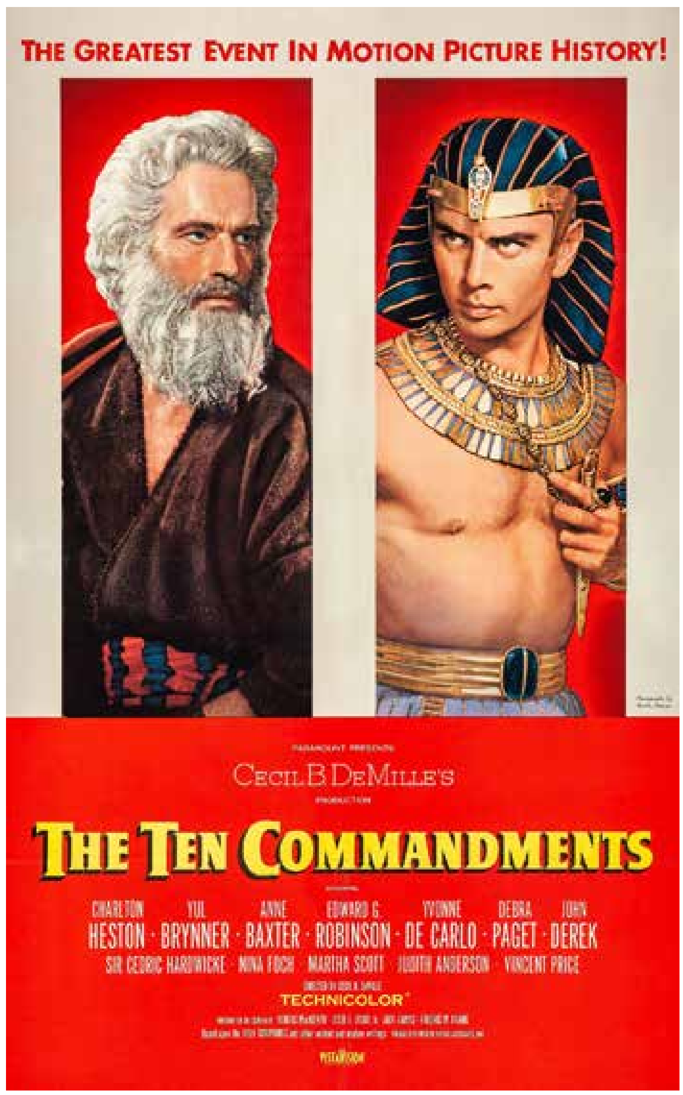
1917), «Мессаліна» (*Messalina*, 1923); Карміне Ґаллоне: «Останні дні Помпеї» (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926), «Сципіон Африканський» (*Scipione l'Africano*, 1937). К. Ґаллоне продовжував працювати й після війни, зокрема в жанрі «пеплуму»: «Мессаліна» (*Messalina*, 1951), «Карфаген у вогні» (*Cartagine in fiamme*, 1960), так само як і Алессандро Блазетті: «Нерон» (*Nerone*, 1930), «Залізна корона» (*La corona di ferro*, 1941), «Фабіола» (*Fabiola*, 1948), який парадоксально дотичний одночасно і до появи максимально наближеної до реальності течії — неореалізму в італійському кіно.

Однак Голлівуд також витратив чимало коштів і зусиль, щоб представити на екрані величні кіноспектаклі біблійної та давньоримської тематики. Знаменитий фільм «Нетерпимість» (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) Девіда Ворка Ґріффіта зроблений під явним враженням від «Кабірії» Пастроне.

Класиком цього жанру став Сесіл Блаунт Де Мілль, який створив у 1920-ті роки картини «Десять заповідей» (*The Ten Commandments*, 1923) і «Цар царів» (*The King of Kings*, 1927), у 1930-ті — «Хресне знамення» (*The Sign of the Cross*, 1932) і «Хрестові походи» (*The Crusades*, 1935), а вже за два десятиліття знову повторив «Десять заповідей» (*The Ten Commandments*, 1956), увівши нову моду на «пеплуми по-американськи». Серед його послідовників — Вільям Вайлер («Бен-Ґур»/*Ben-Hur*, 1959), Стенлі Кубрик («Спартак»/*Spartacus*, 1960), Джозеф Лео Манкевич («Клеопатра»/*Cleopatra*, 1963; ще за десятиліття до цього він екранізував «Юлія Цезаря»/*Julius Caesar*, 1953, В. Шекспіра).

Своєрідна «золота доба» пеплуму в Італії припадає на 1953–1965 роки. Утім відродження інтересу до «античних кіновистав» відбулося з-поміж іншого під впливом тих американських режисерів, які знімали в Італії: Мервін Лерой — «Камо грядеши» (Quo Vadis, 1951); Марк Робсон — «Плащаниця» (*The Robe*, 1953); Роберт Вайз — «Олена Троянська» (*Helen of Troy*, 1954); Жак Турнер і Маріо Бава — «Битва під Марафоном» (*La battaglia di Maratona*, 1959); Френк Борзейґі — «Великий рибалка» (*The Big Fisherman*, 1959); Ірвінг Раппер — «Іосиф мститься за братів» (*Giuseppe venduto dai fratelli*, 1962) і «Понтій Пілат» (*Ponzio Pilato*, 1962); Рауль Волш — «Естер і цар» (*Esther and the King*, 1960); Річард Флейшер — «Варавва» (*Barabbas*, 1961); Роберт Олдріч — «Содом і Гоморра» (*Sodom and Gomorrah*, 1962); Ріккардо Фреда — «Золото цезарів» (*Oro per i Cesari*, 1963); Джон Г'юстон — «Біблія» (*The Bible: In the Beginning...*, 1965).

Вони підготували кагорту учнів і послідовників, серед яких насамперед варто назвати Серджіо Леоне, Маріо Баву і Ріккардо Фреда. Осторонь не залишилися і інші європейські режисери, які працювали в Італії: француз Марко Аллегре зняв «Закоханого Паріса» (*L'amante di Paride*, 1954), Віктор Туржанський — картину «Цар Ірод Великий» (*Erode il grande*, 1960).



Десять заповідей, 1956



Бен Гур, 1959



Клеопатра, 1963



Гладіатор, 2000

Після спадання хвилі пеплумів як в Італії, так і в США, вона набула поширення в кінематографі Східної Європи. Більшою мірою це торкнулося кінематографа Румунії, де були створені знакові картини про античні часи — «Даки» (*Dacii*, 1967, реж. С. Ніколаеску) і «Колона» (*Columna*, 1968, реж. М. Дреґан). Також у Румунії американський режисер німецького походження Роберт Сьодмак поставив історичну картину «Битва за Рим» (*Kampf um Rom*, 1968).

На початку 1980-х років в Італії були спроби реанімувати жанр пеплуму, а не тільки знімати незліченні еротичні наслідування Тінто Брасса: «Калігула і Мессаліна» (*Caligula et Messaline*, 1981, реж. А. Пассалія), «Нерон і Поппея» (*Nerone e Poppea*, 1982, реж. А. Пассалія) тощо. Крім цього, в Італії на той час роблять версії про Геркулеса і гладіаторів та цілком серйозні історичні твори — телесеріал (які мали й кіноваріанти) «Камо грядеши» (*Quo Vadis*?, 1985) Франко Россі, котрий іще на зламі 1960-х — 1970-х років зняв стрічки «Легенда про Енея» (*La leggenda di Enea*, 1962) і «Пригоди Одіссея» (*Odissea*, 1968), «Від Понтія Пілата» (*Secondo Ponzio Pilato*, 1987) Луїджі Маньї (до цього він не раз цікавився у своїх фільмах минулими часами, зокрема створив чергову версію «Сципіона Африканського»/*Scipio the African*, 1971).

Американські кінематографісти знову звернулися по допомогу до італійців під час зйомок серіалів «Останні дні Помпеї» (*The Last Days of Pompei*, 1984, реж. П. Хант), «Авраам: Хранитель віри» (*Abraham*, 1993, реж. Дж. Саржент), «Одіссея» (*The Odyssey*, 1997, реж. А. Кончаловський), «Одіссея» (*The Odyssey*, 2013, реж. С. Джусті).

Інші фільми: «Гладіатор» (*Gladiator*, 2000, реж. Р. Скотт), «Троя» (*Troy*, 2004, реж. В. Петерсен), «Бен-Гур» (Ben-Hur, 2016, реж. Т. Бекмамбетов).

Див. *Костюмна драма*.

ПЕРЕРИВИСТИЙ МОНТАЖ — монтаж, під час якого в будь-яку сцену вставляють кадр, що не порушує послідовності дії, але раптово змінює місце розташування персонажів або другий план.

Див. *Послідовний монтаж, Паралельний монтаж, Американський монтаж, Внутрішньокадровий монтаж, Монтаж.*

ПЕРСПЕКТИВА [*фр.* Perspective, от *лат.* Perspicere — «сприйняття», «уявлення»] — передавання на площині фотознімка зображення об’єктів відповідно до тієї удаваної зміни їхнього масштабу, обрисів, чіткості, взаємної орієнтації, яка зумовлена ступенем віддаленості об’єктів від точки зйомки і створює відчуття глибини простору. Перспективну побудову фотознімка забезпечує вибір точки зйомки, а також здебільшого фокусна відстань об’єктива фотоапарата.

ПЕРСПЕКТИВНИХ СУМІЩЕНЬ МЕТОД — метод комбінованої макетної кінозйомки, ґрунтований на поєднанні в кадрі зображень об’єктів, що різняться масштабом і просторовим розташуванням, для створення ілюзії реальної перспективи. Дає змогу зображувати, наприклад, людину велетнем або карликом, змінюючи відносні масштаби декорацій.

ПІДЖАНР [*лат.* Sub — «під» + *фр.* Genre — «жанр»] — окрема група фільмів, що належать до певного жанру.

Див. *Жанр*.



Шістнадцять свічок, 1984

ПІДЛІТКОВЕ КІНО [*англ.* Teen Movie]. Наслідком змін у західному повоєнному суспільстві став новий феномен — тинейджер. Уперше слово було використане у фоторепортажі журналу *Life* за 1944 рік. Спочатку тинейджерів, наприклад у драмі «Косякове безумство» (*Reefer Madness*, 1936) Луї Ганьє, яка виступає проти споживання марихуани, непереконливо грали актори старшого віку. А потім Джеймс Дін зобразив Джима Старка в «Бунтівникові без причини» (*Rebel Without a Cause*, 1955, реж. Н. Рей), і величезний комерційний потенціал ринку став очевидним.

Підліткове кіно містить багато субкатегорій, якот пляжні фільми, фільми про середню школу, підліткові комедії, підліткове насилля, підліткове самогубство. Ці стрічки почали виробляти в 1950-ті роки. Особливий успіх картини мали, коли генерація бебі-буму сягнула піку в середині 1960-х — на початку 1970-х років. Підліткові фільми відображали інтереси підліткової аудиторії, використовуючи теми сексу, рок-н-ролу, дитячої злочинності, серфінгу, молодіжних вечірок.

Деякі підліткові фільми: «Я був підлітком-перевертнем» (*I Was a Teenage Werewolf*, 1957, реж. Дж. Фаулер), «Шістнадцять свічок» (*Sixteen Candles*, 1984, реж. Дж. Г'юз), «Назад у майбутнє» (*Back to the Future*, 1985, реж. Р. Земекіс), «Клуб "Сніданок"» (*The Breakfast Club*, 1985, реж. Дж. Г'юз) — набір підліткових архетипів якого задав шаблони для безлічі фільмів, «Вихідний день Ферріса Бюллера» (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986, реж. Дж. Г'юз), «Погані дівчата» (*Mean Girls*, 2004, реж. М. Вотерс), «Кіт» (*Keith*, 2008, реж. Т. Кесслер), «Паперові міста» (*Paper Towns*, 2015, реж. Дж. Шреєр), «Татові знову 17» (*17 Again*, 2009, реж. Б. Стірс), «Мачо і ботан 1–2» (*21 Jump Street*; *22 Jump Street*, 2012–2014, реж. Ф. Лорд).



Вихідний день Ферріса Бюллера, 1986



Погані дівчата, 2004

«ПІДПІЛЬНЕ КІНО», АНДЕҐРАУНД [*англ.* Underground — «під землею», «підпілля»] — рух незалежного та експериментального кіно, що протистоїть традиційній комерційній кінопродукції. Зародився у США, поширення набув у Західній Німеччині та Англії. Термін «підпільне кіно» увів критик Менні Фарбер стосовно фільмів 1930-х — 1940-х років, що розповідають про «чоловічі пригоди». Протягом певного часу термін «підпільне кіно» власне й позначав фільми особливого штибу, «з полуничкою». Однак 1959 року критик Льюїс Джейкобс застосував цей термін щодо всіх фільмів, вироблених поза Голлівудом, і слова «підпільне кіно» набули нового змісту.

Шелдон Рена, автор відомої книги «Вступ до американського підпільного кіно», намагався різнобічно розглянути термін, щоб визначити і його суть, і саме підпільне кіно: «1) вироблене поза Голлівудом; 2) задумане й зняте однією людиною (помічники, звичайно, можуть бути, але це цілком «авторський фільм»); 3) виражає особистісне уявлення про дійсність; 4) це фільм, радикально незвичний за формою, або за технікою, або за змістом, або, можливо, за всім».

Американське кінопідпілля має власну історію. Претендуючи на глобальний характер руху, американське кінопідпілля вказує на французький «Авангард» 1920-х років як на своїх попередників. «Другий авангард» — це американське позаголівудське кіно 1930-х — 1940-х років.

Прикладами продукції «другого авангарду» є картини Маї Дерен і Віларда Мааса. Нарешті, «третій авангард» розпочався в 1950-х роках. Усередині

«третього авангарду», на думку Ренана, зародився «четвертий» — так называне розширене кіно, яке відмовляється від зображення реального світу, показуючи на екрані мерехтіння світла та ігри світлотіні.

Із художніх позицій американське підпільне кіно закорінене у європейський, насамперед французький кінематограф. А його естетика — це варіації модерністських течій, так само народжених у Європі в стародавні часи.

Сучасне підпільне кіно («третій авангард») з'явилося і розвивалося бурхливо. У 1952 році Роберт Брієр зняв у Парижі кілька короткометражних фільмів, що можна вважати зародженням. У 1953 році дебютують Йонас Мекас, Крістофер Майлейн, Стен Брекідж. У 1956 році здобувають популярність Кен Джейкобс і Джек Сміт. У другій половині 1950-х років дебюти відбувались безперервно.

Наприкінці десятиліття Джон Кассаветіс створює шедевр підпільного кіно Нью-Йорка — фільм «Тіні» (*Shadows*, 1959). 1961 року Шерлі Кларк знімає «Зв'язкового» (*The Connection*). Особливо важливе значення мав у 1955 році вихід журналу «Філм Калчер», який одразу ж став рупором ідей підпільного кіно, його головним друкованим органом.

28 вересня 1960 року тридцять три кінематографісти зібралися в Нью-Йорку і проголосили створення «Нового американського кіно» (НАК), а в 1962 році був створений незалежний «Кооператив кінематографістів». Наприкінці 1960-х років у США, за підрахунками Йонаса Мекаса, діяли більше трьохсот режисерів, чиї погляди були суголосні з НАК. Тривалий час НАК був відомий під гучною назвою «Нью-Йоркська школа» та об'єднувала яскраво обдарованих митців: Шерлі Кларк, Ліонель Рогозін, Річард Лікок та інші. Документалізм і заперечення — спільна для ньюйоркців стилістична риса. Пошуки ньюйоркців у царині форми заслуговують на увагу: багато що в прийомах зйомки цих майстрів було по-справжньому новим і оригінальним.

За всієї строкатості підпільне кіно мало водночас і творчі напрями, або творчі групи, які досить чітко проглядалися. У 1960-х роках «підпільне кіно» розвивалося в трьох головних напрямах: «поетичний», «абстрактний» і фільм, що «пасивно фіксує дійсність».

Найбільша активність «абстрактного кіно» припадає на 1950-ті роки, що можна пояснити і загальною кризою в Голлівуді, і гостротою порушуваних тем, які були під забороною в «офіційному кіно». У той час продовжували з'являтися «гіпнотичні», «магічні» фільми, фільми танцю та іншоіснування людського тіла — всі вони були об'єднані галюцинаторною, символічною атмосферою, що виражає підсвідоме «я» героя.

На початку 1960-х на зміну приходять фільми, у яких на першому плані перебуває визнання власне кінематографічних можливостей усіх складників кінематографа — звуку, зображення, конструкції кінокамери, складу плівки тощо.

До кінця 1960-х років інтерес до підпільного кіно згасає, що зумовлено кількома причинами. Деякі режисери, котрі досягли успіху в підпільному кіно, почали знімати під «дахом» Голлівуду, який після скасування «Кодексу Гейза» зміг у своїх фільмах торкатися раніше заборонених тем.

ПІДСВІДОМИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Subliminal Film] — рекламна техніка, яку застосовували в 1950-ті роки, щоб стимулювати людей купувати певні товари. Інформацію розміщували на одному кадрику з інтервалом у 23 кадри. Таким чином інформували публіку без її дозволу. Два фільми «Терор у поліцейській дільниці» (1959) і «Смертна година» (1959) — приклади використання техніки 24-го кадру. Однак після виявлення прихованої реклами, підсвідомий фільм був негайно заборонений.

ПІНКУ-ЕЙҐА [*японю.* 映画, Pinku Eiga — «рожеві фільми»] — японські фільми легковажно-еротичного характеру. Напрям у японському кінематографі, що експлуатує тематику жінки в кримінальних обставинах, містить велику кількість сцен насильства та еротичного контенту. Пік популярності припадає на початок 1970-х років. Іноді західні кінознавці ототожнюють пінку-ейґа з фільмами категорії *Sexploitation* або навіть із софткором («легкою» порнографією), проте в кінематографі Європи чи Америки немає відповідних аналогів цього напряму. «Захід нічого не знає про ці фільми, та й не має дізнатися», — сказав одного разу американський кінознавець Дональд Річі. Термін *Pinky* був запроваджений у 1963 році журналістом Мураї Мінору, але став загальновживаним тільки наприкінці 1960-х років. На початку 1970-х років японська критика стосовно особливостей проєктів різних студій стала виділяти ще два суміжних напрями: *Pinky Violence* і *Roman Porno*.



Мокрі дерева, 1973

ПІТЧИНГ [*англ.* Pitch — «виставляти на продаж»; скор. від *англ.* Sales Pitch — «торгова презентація»] — усна або візуальна презентація кінопроєкту для привернення інвесторів, готових його фінансувати. Ідею фільму або серіалу зазвичай захищає сценарист, режисер, продюсер або представник студії.

Пітчинг використовують на різних стадіях кіновиробництва: від кастингу до дистрибуції.

Для потенційного інвестора збирають пакет з інформацією про проєкт, зокрема синопсис сценарію та бюджет. Окрім цього, можуть знімати незалежні пітчинг-трейлери, щоб краще візуалізувати задум авторів і показати серйозність їхніх намірів.

Матеріали до пітчингу готують на основі літературного сценарію та розкадрування. Наприклад, Джеф Марш і Ден Повенмаєр, автори ідеї мультсеріалу «Фінеас і Ферб» (*Phineas and Ferb*, 2007–2015), прийшли на студію *The Walt Disney Company* з розкадруванням, яку представили у вигляді аніматики з послідовності рисунків зі звуковими ефектами, озвучкою і закадровим голосом. Після чого отримали схвалення на створення мультфільму.

Сьогодні пітчинг у Європі є індустріальним інструментом для спільного виробництва, на фестивалях є одним із засобів пошуку зарубіжних партнерів. У США пітчинг — це насамперед презентація ідеї сценариста перед голлівудськими продюсерами.

ПЛАН КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ [*англ.* Shot] — відносний масштаб зображення в кінокадрі. Плани кінематографічні різняться за «крупністю». Існує шість різновидів плану стосовно зображення людини на екрані:

1. Дальній — людина на повний зріст і навколишнє середовище, до того ж особливе значення має показ саме середовища;
2. Загальний — людина на повний зріст;
3. Середній — людина до колін;
4. Перший — людина до пояса;
5. Крупний — голова людини;
6. Деталь — частина обличчя людини.

У процесі зйомки вибір плану здійснюють шляхом наближення до об'єкта зйомки чи віддалення від нього знімального апарата або (за незмінної відстані між апаратом і об'єктом) із використанням об'єктивів із різною фокусною відстанню. Для плавного переходу на різні плани застосовують зйомку з руху (наїзд, від'їзд) або зйомку з об'єктивом зі змінною фокусною відстанню.

ПОВНОМЕТРАЖНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Feature Film] — фільм, що відповідає стандартному хронометражу (півтори години і більше). Перший повнометражний фільм — «Історія банди Келлі» (*The Story of the Kelly Gang*, Австралія, 1906, реж. Ч. Тейт).

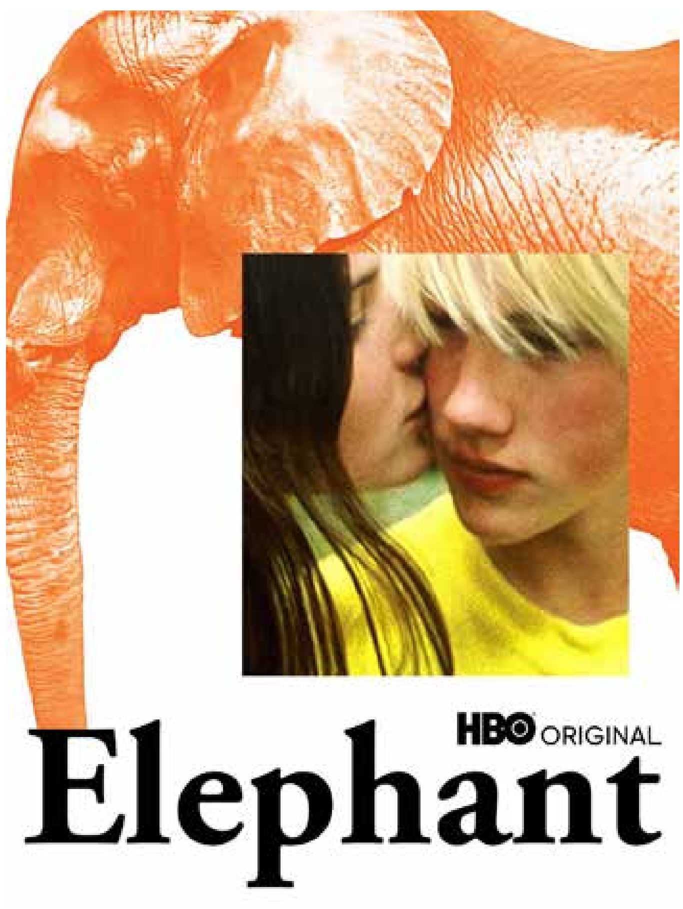
ПОВІЛЬНЕ КІНО, СПОГЛЯДАЛЬНЕ КІНО [*англ.* Cinema of Slowness] — напрям у кінематографі, якому властиві тривалі плани, незначна кількість монтажних склеювань, мінімалізм драматургічного змісту або відсутність наративу як такого.

Одним із перших термін «повільність» стосовно кінематографа вжив французький кінокритик Мішель Сіман 2003 року. Він зазначив, що про цей феномен можна говорити у зв'язку з такими іменами, як Бела Тарр, Цай Мінлян, Аббас Кіаростамі.

У 2008 році Метью Фланаґан розширив теоретичну базу «повільності» своєю статтею «До естетики "повільного" в сучасному кінематографі». Основою матеріалу стала ідея про те, що «повільне кіно» ґрунтоване на використанні надзвичайно довгих планів, які децентрують і применшують значущість історії, роблячи акцент на тиші та повсякденності.

Жанр «повільного кіно» отримав назву через неквапливу ритмічність кінематографічного наративу. Довгі плани — один із ключових елементів таких фільмів, кількість яких стабільно зростає від 1990-х. Теоретик кіно Г'юм Лім розробив аналітичну базу, що дає змогу зарахувати фільм до «повільного кіно» чи іншого напряму в кінематографі. Фільм, який перевіряють, аналізують за такими стилістичними параметрами: «тиша», «нерухомість», «зміст кадру», «рух камери» і «рух». З погляду наративу увага в повільному кіно має бути прикута до нейтральних дій, записаних у найдрібніших деталях і фактично відтворених перед глядачем у реальному часі.

Головним натхненником жанру «повільне кіно» став грецький режисер Тео Ангелопулос, чиї довгі, вишукані фільми присвячені питанням політики та культури в Греції та на Балканах. У «Комедіантах» (*O thiasos*, 1975) тривалий перебіг часу зафіксований одним кадром. Угорський режисер Бела Тарр і його оператор Фред Келемен, який сам іноді виступає режисером, ще більше розширили межі кінематографа; але



Слон, 2003

жанр не обмежується Європою. Філіппінський режисер Лав Діас створює довгі, складні фільми на зразок 450-хвилинної «Меланхолії» (*Melancholia*, 2008), а режисер Апічатпонг Вірасетакул знімає драми, у яких на фоні споглядальної нерухомості оповіді досліджуються сексуальність, табу, міфи та історія в контексті тайської культури.

Ґас Ван Сент уперше знімав однокадрові довгі епізоди в «Джеррі» (*Gerry*, 2002), натхненному фільмами Бели Тарра, де персонажі Метта Деймона і Кейсі Аффлека загублені в дикій місцевості. Потім він використав цю модель у драмі про масове вбивство в школі «Колумбайн». «Слон» (*Elephant*, 2003) — назва запозичена в подібного мінімалістичного фільму Алана Кларка про конфлікт у Північній Ірландії, — тривожна історія, розказана як від імені вбивць, так і від імені жертв.

ПОДВІЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ [*англ.* Double Exposure] — операторський прийом у кіно і телевізійний ефект у відеозаписі; у кіно — дворазове експонування тієї самої кіноплівки. Найпростіша форма подвійної експозиції полягає в тому, що одне зображення накладають у кадрі на інше, водночас перше зображення просвічує крізь друге. Використовують для одночасного зображення і зіставлення двох дій, що відбуваються в різний час і в різних місцях, у процесі знімання титрів, наприклад, під час застосування умовної образотворчої форми, як-от спогади тощо.

Див. *Багаторазова експозиція*.

ПОЗИТИВ [від *лат.* Positivus — «позитивний»] — плівка із зображенням, одержуваним за допомогою контактного чи оптичного друку відповідно на чорно-білу чи кольорову плівку.

Див. *Фільмокопія*.

ПОЕТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ [*фр.* Poetic Realism] — течія у французькому кінематографі, яку важко чітко окреслити і яка на вкрай короткий проміжок часу (друга половина 1930-х років) об'єднала режисерів найрізноманітніших творчих манер, була тісно пов'язана з піднесенням руху Народного фронту. Наприклад, документальний фільм Жана Ренуара «Париж належить нам» (1936) був знятий на замовлення французької компартії.

Нетрадиційні для французького кіно того часу сюжети, сповнені поетичного бунтарства, а також навмисно фантастичного колориту дії, створювані за допомогою павільйонних зйомок за штучного освітлення, свідчать про тривожне передчуття майстрами «поетичного реалізму» наближення суспільних потрясінь. Ключовими для цієї течії стали образи, утілені Жаном Габеном, — трагічні самітники, котрі кидають суспільству апріорно приречений виклик: «Набережна туманів» (*Quai des brumes*, 1938) і «День починається» (*Le Jour se lève*, 1939) Марселя Карне, «Пепе ле Моко» (*Pépé le Moko*, 1937) і «Батальйон іноземного легіону» (*La Bandera*, 1935) Жюльєна Дювів'є, — а також



Пепе ле Моко, 1937



Набережна туманів, 1939

Мішель Морган, героїня в «Набережній туманів» котрої була простою сповненою любові жінкою у світі, ворожому для кохання.

Велику роль у розвитку «поетичного реалізму» відіграв поет і кінодраматург Жак Превер. Термін, уведений істориком кіно Жоржем Садульом, неодноразово заперечували історики, закидаючи те, що реалізм, як його розумів Золя (натуралізм), не сумісний із поетизацією дійсності. Вони пропонували використовувати визначення письменника П'єра Мак-Орлана — «соціальна фантастика». Сьогодні обидва терміни співіснують. Із «поетичного реалізму» вийшли також інші великі майстри кіно — Жан-Поль Ле Шануа і Жак Беккер.

Елементи стилістики «поетичного реалізму» міцно укорінились у художньому арсеналі французького і світового кіно.

ПОКАДРОВА ЗЙОМКА [*англ.* Animation, Stop-Motion] — технологія, яку зазвичай використовують для анімації нерухомих об'єктів, «самомальовуваних» зображень і ляльок. Для досягнення комічного ефекту може бути використана під час зйомки людей. Недолік цієї техніки полягає в тому, що кожен кадрик виходить надміру різким, без «розпливів», характерних для зйомки реального руху.

Див. *Анімаційне кіно*.

ПОЛАР [*фр.* Polar — «детектив»] — під цим терміном французька кінокритика об'єднала трилери, «поліцейські» та «чорні» стрічки. Детективні та поліцейські фільми, незважаючи на історичне перевтілення, зберігали специфічну рису: фабула неодмінно має бути пов'язана зі злочином. У 1960-ті роки у французькому кіно усталилася нова сюжетна структура, що отримала назву «полар». У цих фільмах традиційна схема кримінального сюжету мовби обертається в протилежний бік: не правосуддя переслідує людину, котра порушила закон, а окремий герой веде розслідування проти інституту влади, який і є носієм зла. У поларах розкриваються характери, а не злочини.

Найбільш помітні полари зняті наприкінці 1960-х — на початку 1970-х років такими режисерами, як Жак Беккер, Жозе Джованні, Жан-П'єр Мельвіль, Жак Дере та ін. У таких фільмах знімалися Жан Габен, Ліно Вентура, які досягли неймовірного успіху. Природно, що цю золоту жилу стали розробляти й інші, часом менш талановиті режисери: «Війна поліцій» (*La guerre des polices*, 1979, реж. Р. Девіс), «Кримінальна поліція», «Подорож». Головний редактор спеціалізованого журналу «Полар» писав, що, доки фільми розвиватимуться разом із життям, крокуючи біч-о-біч із повсякденністю, та віддзеркалюватимуть сувору, просякнуту насильством дійсність, існуватиме полар.

Критика констатувала повернення французького полару до поетики американського «чорного» фільму, пов'язуючи це з-поміж іншого і з ностальгійною модою на «ретро». Жанр відкривав путь на екран новим



Двоє у місті, 1973



Професіонал, 1980

персонажам, але головним залишалося те, що «в поларі звучав блюз утрачених поколінь і безталання».

До кінця 1970-х років поступово зменшується критичний пафос жанру. У цей час виходить кілька цікавих картин: «Сицилійський клан» (*Le Clan des Siciliens*, 1969, реж. А. Верней), «Прощавай, поліцейський» (*Adieu poulet*, 1975, реж. П. Граньє-Дефер), «Слідчий Фаяр на прізвисько "Шериф"» (*Le Juge Fayard dit Le Shériff*, 1977, реж. І. Буасе), «Відчиніть, поліція!» (*Les ripoux*, 1984, реж. К. Зіді). Але в більшості поларів на французькому ґрунті варіювалася типова сюжетна схема, запозичена з американського кіно: боротьба між поліцейськими і гангстерами, суперництво злочинних банд із обов'язковими погонями, перестрілками, бійками...

Популярний французький актор Ален Делон, який зіграв у потужних картинах «Самурай» (*Le Samouraï*, 1967, реж. Ж.-П. Мельвіль), «Двоє в місті» (*Deux Hommes Dans La Ville*, 1973, реж. Г. Джованні), «Поліцейський» (*Un Flic*, 1972, реж. Ж.-П. Мельвіль) і «Трьох треба прибрати» (*Trois Hommes A Abattre*, 1980, реж. Ж. Дере), бере участь у прохідних фільмах «За шкуру поліцейського» (*Pour la peau d'un flic*, 1981, реж. А. Делон) і «Перехід» (*Le Passage*, 1986, реж. Р. Манзор). Жан-Поль Бельмондо після чудового фільму «Стукач» (*Le Doulos*, 1962, реж. Ж.-П. Мельвіль) створив цілу галерею однотипних, але симпатичних образів: «Хто є хто» (*Flic Ou Voyou*, 1980, реж. Ж. Лотнер), «Професіонал» (*Le professionnel*, 1983, реж. Ж. Лотнер), «Поза законом» (*Le Marginal*, 1984, Ж. Дере), «Пограбування» (*Hold-Up*, 1985, реж. А. Аркаді).

Ален Делон і Жан-Поль Бельмондо у своїх фільмах 1980-х років виступають як непідкупні хлопці в джинсах, які, хоч і залишають по собі криваві сліди, безстрашно ризикують життям задля охорони правопорядку. Французькі кінопідприємці, намагаючись перетворити сучасний «поліцейський фільм» на конкурентну американській продукцію, використовували американські прийоми, до того ж не тільки в технічній, а й в естетичній сфері. У підсумку отримали позбавлену національної самобутності видовищну модель «десь у Європі» — з невпізнаваними героями і з поверхневими прикметами часу. Подібна еволюція «поліцейського фільму» виражає загальні закономірності в русі кінопроцесу у Франції та в інших європейських країнах.

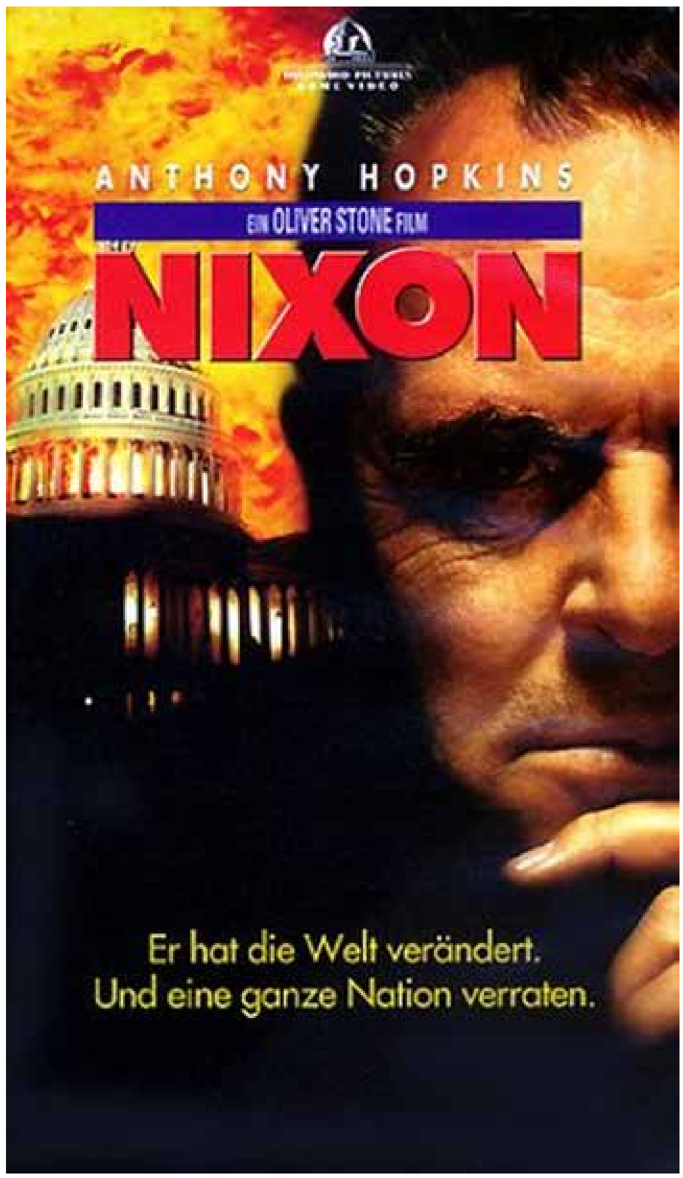
ПОЛІЕКРАН — різновид екранного видовища, що демонструють одночасно на кількох (3-х і більше) екранах, розташованих поблизу один від одного, або один великий екран, на якому зображення одночасно проєктується на різні ділянки з різних кінопроєкторів. Програму такого показу складає низка фільмів зі спільною темою та єдиною композицією і фонограмою.

ПОЛІЖАНРІВІСТЬ [від *грецьк.* Polys — «численний», «розлогий» + «жанр»] — визначення, що характеризує фільми, які через змішування жанрів складно співвіднести з конкретним жанром.

Див. *Гібридний фільм*.

ПОЛІТИЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Political Film] — твір, тема і сюжет якого безпосередньо пов'язані з політикою — міжнародними проблемами, питаннями держави і влади тощо. Термін «політичний фільм» набув поширення в західному, а згодом і у світовому кінознавстві в другій половині 1960-х — на початку 1970-х років. «Політичний фільм» позначав певний різновид творів, що сформувався в цей період у кіномистецтві Західних країн унаслідок широкого проникнення на екрани актуальної політичної тематики, яка відображала різноманітні рухи (робітничий, молодіжний, антивоєнний, жіночий, негритянський).

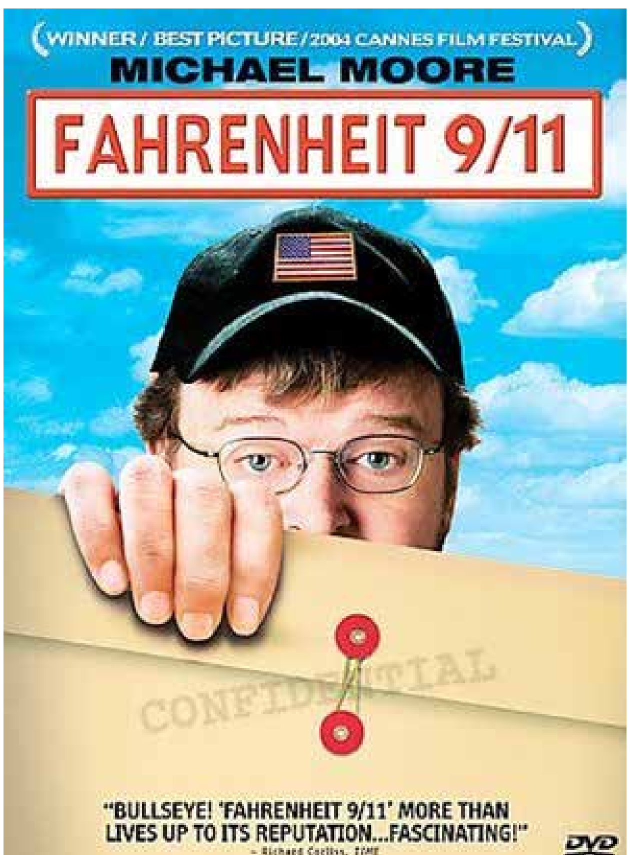
Рух за політичний фільм зародився у Франції. У 1966 році на екрани вийшов фільм Алена Рене «Війна закінчилася» (*La Guerre Est Finie*). Цього ж року була знята документальна стрічка з ігровими епізодами «Далеко від В'єтнама» (*Loin du Vietnam*, реж.: А. Варда, Ж.-Л. Годар, Ж. Демі, Й. Івенс, К. Лелуш, К. Маркер, А. Рене та ін.), спрямована проти війни США у В'єтнамі.



Ніксон, 1995



Джон Ф. Кеннеді: Постріли в Далласі, 1991



Фаренгейт 9/11, 2004

Чимало напіваматорських документальних фільмів було знято під час студентських заворушень у Парижі в травні-червні 1968 року. Політичні фільми виробляють і в США з кінця 1960-х років: «Уся президентська рать» (*All the President's Men*, 1974, реж. А. Пакула), «Джон Ф. Кеннеді: Постріли в Далласі» (*J. F. K.*, 1991, реж. О. Стоун), «Ніксон» (*Nixon*, 1995, реж. О. Стоун), «Фаренгейт 9/11» (*Fahrenheit 9/11*, 2004, реж. М. Мур), «Влада» (*Vice*, 2018, реж. А. Мак-Кей), «Лінкольн» (Lincoln, 2012, реж. С. Спілберг).

ПОЛІЦЕЙСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Cop Films] — фільми про поліцейських. Спочатку в американських фільмах про злочини в центрі сюжету були здебільшого не представники закону, а злочинці, переважно гангстери. Відповідно, і самі фільми називали гангстерськими.

У 1970-ті роки центральною фігурою в американських фільмах про злочини стає служитель закону. Гангстерські фільми поступаються місцем поліцейським фільмам.

ПОПУЛІЗМ [від *лат.* Populus — «народ»] — течія у французькому кіно 1910-х — 1920-х років, наближена до натуралізму. У фільмах, поставлених у народному стилі, працьовиті люди з їхніми злиднями зображені поверхнево, з використанням умовних конфліктів з умовних мелодрам.

ПОРНОГРАФІЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Pornographic Film від *грецьк.* Pornos — «розпусник» + Grapho — «пишу»] — фільм сексуального змісту, що не має жодних інших реалістичних аспектів. Порнографічні стрічки зазвичай малозмістовні. Порівняно з еротичним фільмом вони містять більш відверті зображення і дії: статевий акт не вуалюється і є основним сюжетом. У багатьох країнах публічне демонстрування таких фільмів заборонене, дозволений тільки показ у закритих клубах і поширення на відео. Класичні фільми: «Глибока глотка» (*Deep Throat*, 1972, реж. Дж. Даміано), «Диявол і міс Джонс» (*Devil in Miss Jones*, 1973, реж. Дж. Даміано), «Табу» (*Taboo*, 1980, реж. К. Стівенс).

Див. *Паризький жанр.*

ПОСЛІДОВНИЙ МОНТАЖ — спосіб подавання матеріалу, за якого дія фільму розгортається без помітного для глядача розриву в часі. Цей різновид монтажу найпростіший і найпоширеніший. Його використовують, знімаючи ігрові фільми, документальні передачі, навчальні програми. Образи попереднього кадру переходять у кожен наступний кадр, і водночас створюється послідовність образів, з'єднаних як ланки ланцюга.

У процесі використання послідовного монтажу епізоди, сцени та кадри, що зображують послідовний розвиток подій, вибудовують один за одним у хронологічному порядку. Такий монтаж є простим та інтуїтивно зрозумілим глядачеві, а отже має найширше застосування. Зміна місця подій може бути позначена

простим стиком різнопланових сцен із різкою зміною характеру звукового супроводу.

Див. *Переривистий монтаж, Паралельний монтаж, Американський монтаж, Внутрішньокадровий монтаж, Монтаж.*

ПОСТАНОВОЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Oroduction Film] — фільм, що має на меті привернути увагу глядачів масштабами постановки, ефектними масовими сценами, розкішшю костюмів і декорацій, участю кінозірок, тобто комплексом зовнішніх атрибутів, що створюють комерційний успіх. Постановочні фільми здебільшого знімають на історичні та міфологічні сюжети, іноді це розкишни танцювально-музичні ревю. Постановочні фільми найбільш поширені у США та Італії.

ПОСТАНОВОЧНІ ЕФЕКТИ — імітація декоративно-постановочними засобами природних явищ: дощу, вітру, снігу, туману тощо. Для реалізації постановочних ефектів на кіностудіях застосовують спеціальні установки. Так, щоб імітувати вітер, використовують вітродуви. Ефект дощу в декораціях створюють за допомогою спеціальних дощувальних установок. Для імітування снігу використовують швидкотвердні піни із синтетичних смол. Щоб створити ефект туману — аерозолі.

З постановочними ефектами іноді комбінують і піротехнічні. У поєднанні з останніми, а також з ефектами операторського освітлення і комбінованими зйомками постановочні ефекти значно підвищують виразність ігрових сцен, що знімаються в павільйонах і натуральних декораціях.

ПОСТАПОКАЛІПТИКА [*англ.* Post-apocalyptic] — піджанр фантастики, який поєднує елементи наукової фантастики, наукового фентезі, антиутопії та жахів і в якому сюжет розвивається у світі, що пережив глобальну катастрофу. Термін «постапокаліптика» стосовно фантастики вперше використав 1978 року американський критик Алан Франк у журналі *SciFiNow*. Термін, однак, увійшов в ужиток на межі 1990-х — 2000-х років, усталившись у побуті та проникнувши в науковий обіг. Постапокаліптичним називають також творчий стиль, що має відбиток пустельності, самотності та жаху в образах постарілої і закинутої техніки або будівель. Найпопулярніший сюжет у постапокаліптичному світі — зомбі-апокаліпсис або Третя світова війна.

Твори про глобальну катастрофу набули популярності після Другої світової війни у зв’язку з побоюваннями щодо використання ядерної зброї, проте на подібні теми почали писати ще в XIX столітті (наприклад, «Остання людина» Мері Шеллі).

Характерною рисою постапокаліптики є розвиток сюжету у світі (або обмеженій його частині) з особливою історією. У минулому цивілізація цього світу досягла високого рівня соціального і технічного розвитку, але потім світ пережив глобальну катастрофу, унаслідок якої цивілізація і більшість створених нею багатств знищені. Катастрофою, що знищила світ, здебільшого є Третя світова війна із застосуванням зброї масового ураження (ядерної, хімічної або біологічної), вторгнення інопланетян, повстання машин під проводом штучного розуму (роботів; див. також проблему контролю штучного інтелекту), пандемія, падіння астероїда, масова поява різноманітних чудовиськ (зокрема створених людьми, з паралельного всесвіту, з доісторичних або інших часів, іншопланетних тощо), кліматична, спричинена впливами з іншого часу, космічної природи (неживої) тощо.

Типовий постапокаліптичний сюжет починає зазвичай розвиватися через значний час після катастрофи, коли її «фактори ураження» самі собою вже перестали діяти. У тому чи іншому вигляді читача (глядача) здебільшого стисло ознайомлюють із історією суспільства з моменту катастрофи: безпосередньо за цим настає період дикості, а потім вижилі концентруються навколо збережених джерел життєзабезпечення, стихійно утворюються нові соціальні структури. До моменту початку розвитку сюжету цей процес уже переважно завершений, на придатній для життя території утворився певний конгломерат спільнот, склалася більш-менш стійка рівновага сил.

Див. *Кіберпанк*.

ПОСТЕР [*англ.* Poster — «афіша»] — перша афіша була виготовлена на замовлення братів Люм'єр перед першою публічною демонстрацією синематографа в паризькому «Ґранд-кафе» в грудні 1895 року. Від 1896 року афіші виготовляли в друкарнях на замовлення кінодемонстраторів. З появою кінотеатрів їхні власники замовляли афіші в друкарнях або в художників. Розвиток системи кінопрокату спричинився до того, що на початку 1910-х років постери до окремих фільмів почали виготовляти виробничі та дистриб’юторські компанії.

ПОСТМОДЕРНІЗМ [*англ.* Postmodernism, від *лат.* Post «після» + *фр.* Modern «сучасний»] — термін, що позначає не окремий обмежений мистецький напрям чи стиль, а певну культурну домінанту сучасного суспільства, тому можна говорити лише про те, як постмодерністське світосприйняття, постмодерністський менталітет позначаються на підході до створення фільму.

Модернізм і постмодернізм, маючи на меті переосмислити роль мови (тобто засобу організації та передавання смислів) у пізнавальній і художній діяльності, протилежно підходять до вирішення цієї проблеми. Модернізм, викриваючи умовність загальноприйнятої мови як елементарну суму прийомів, прагне дійти смислу за допомогою якоїсь іншої, адекватнішої мови, а то й безпосередньо, інтуїтивно. Постмодернізм, зі свого боку, спираючись на ті самі настанови, проголошує принципову неможливість пізнати смисл і замикається на стилізованому відтворенні найрізноманітніших, але однаково умовних мов. Стосовно кінематографа



Справжнє кохання, 1993

це означає: якщо початковий ефект достовірності фотографічного відтворення реальності переважує умовності монтажу і жанру (особливо, коли вони навмисно зводяться до мінімуму, наприклад, у неореалізмі), мову кіно сприймають як адекватну і прозору.

Модернізм здійснює деконструкцію мови, оголення прийому (монтажу в сюрреалістів, колажу в Жана-Люка Годара), заперечуючи таким чином старі смисли як хибну свідомість, ідеологію. Постмодернізм, відмовляючись від будь-якої ідеології та ціннісної ієрархії, після деконструкції здійснює зворотну реконструкцію кінематографічної мови, але вже в межах свідомої стилізації. Якщо в 1960-ті — на початку 1970-х років «авторський» кінематограф переосмислював міфи і стереотипи традиційних жанрів, наприклад, вестерну «Маккейб і місіс Міллер» (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971) Роберта Альтмана, гангстерського фільму «Хрещений батько» (*The Godfather*, 1972) Френсіса Копполи, то згодом акцент змістився з «людського» змісту фільму, психологічної достовірності на його формальні елементи, на «текст» як такий: уже в «Клубі “Коттон”» (*The Cotton Club*, 1984) того ж таки Копполи значно важливішою є формальна організація, аніж змістовий елемент.

Різноманітні «космічні фантазії» та авантюрні епопеї, що з'явилися на межі 1970-х — 1980-х років, вибудовані винятково на інтересі до формальної оповідності і до трюків, до того ж часто і те, і інше подають у пародійному ключі, як-от у фільмі «Роман з каменем» (*Romancing the Stone*, 1984) Роберта Земекіса. Стилізаційний і пародійний підхід до оповіді спричиняється до активного цитування та асоціативних посилань на інші фільми, на класику жанру, унаслідок чого збільшується кількість нових стрічок на старі сюжети (римейків). У кримінальному жанрі, у трилерах майже повністю зникає моральна оцінка героїв, які від початку подані в пародійній перспективі, однак не настільки, щоб не створювати напруження («Справжнє кохання»/*True Romance*, 1993, реж. Т. Скотт, «Кримінальне чтиво»/*Pulp Fiction*, 1994, реж. К. Тарантіно).

Оскільки для постмодернізму ієрархія смислів і цінностей виглядає як прояв авторитаризму, між усіма «текстами» встановлюється рівність, яка спричиняє «естетичний популізм», коли елементи «високої» і «популярної» культури, стилі, жанри тощо повністю змішуються.

ПОСТПРОДАКШН [*англ.* Postproduction — «післявиробничий»] — виробничий етап на завершальній стадії підготовки фільму — охоплює переклад фільму на відео, створення комп'ютерних спецефектів, добір і монтаж найкращих дублів і найбільш чітких фонограм. Пізніше додаються музика, спецефекти і титри, а потім — зворотний переклад на кіноплівку.

ПОЦІЛУНОК У ДІАФРАГМУ [*англ.* Kiss in Diaphragm] — так у 1920-ті роки називали фінальний кадр фільму, у якому головні герої цілувалися на крупному плані, а перед появою титру «кінець» зображення затемнювали за допомогою динамічного каше у вигляді зменшуваного кола.

Див. *Гепі-енд*.

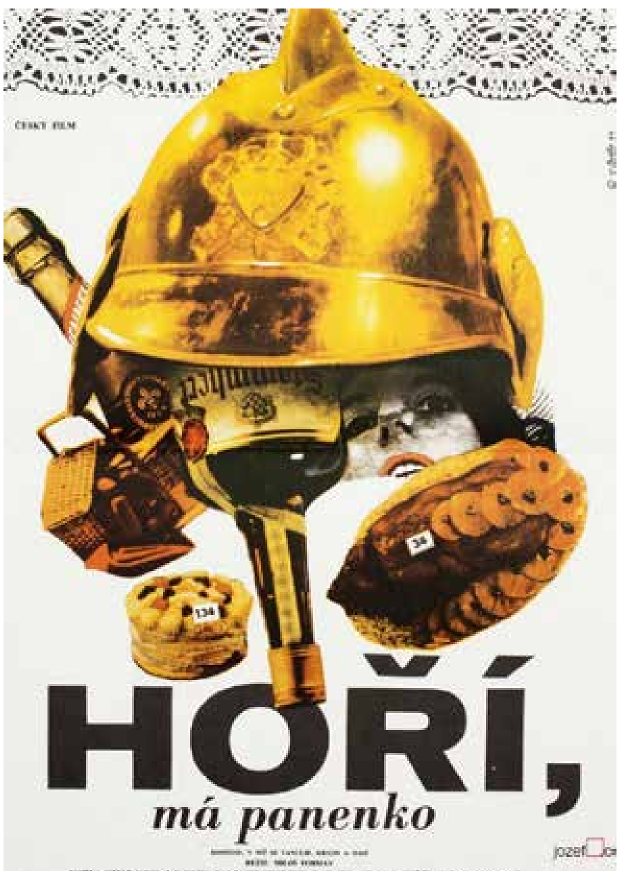
ПРАЗЬКА ВЕСНА. З 1947 року влада в Чехословаччині належала комуністам, тож більшість фільмів ЧССР зняті в межах соціалістичного реалізму. Однак у 1965–1967 роках влада зайняла більш ліберальну позицію щодо кіно. За цей короткий період режисери чеської «нової хвилі» створили низку найталановитіших картин сучасності. Фільм Віри Хітілової «Маргаритки» (*Sedmikrásky*, 1966) був їдкою сатирою на нудьгу, що панує в чеському суспільстві. Сюрреалістичність картини підкреслювали вміле використання колірних відтінків, варіювання швидкості руху стрічки і метафоричний монтаж.

Мілош Форман у своїх картинах поєднував фарсову комедію, жорсткий реалізм і прийоми з практики французької «нової хвилі», щоб розкрити вади комуністичного режиму. Наочним прикладом є сатирична стрічка «Бал пожежників» (*Horí, má panenko*, 1967), де конкурс краси, що проходить у маленькому містечку, перетворюється на неймовірні події. Згодом Форман перебрався до Голлівуду, де був відзначений «Оскаром» за картини «Пролітаючи над гніздом зозулі» (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) і «Амадей» (*Amadeus*, 1984) — фільм, присвячений життю великого австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта.

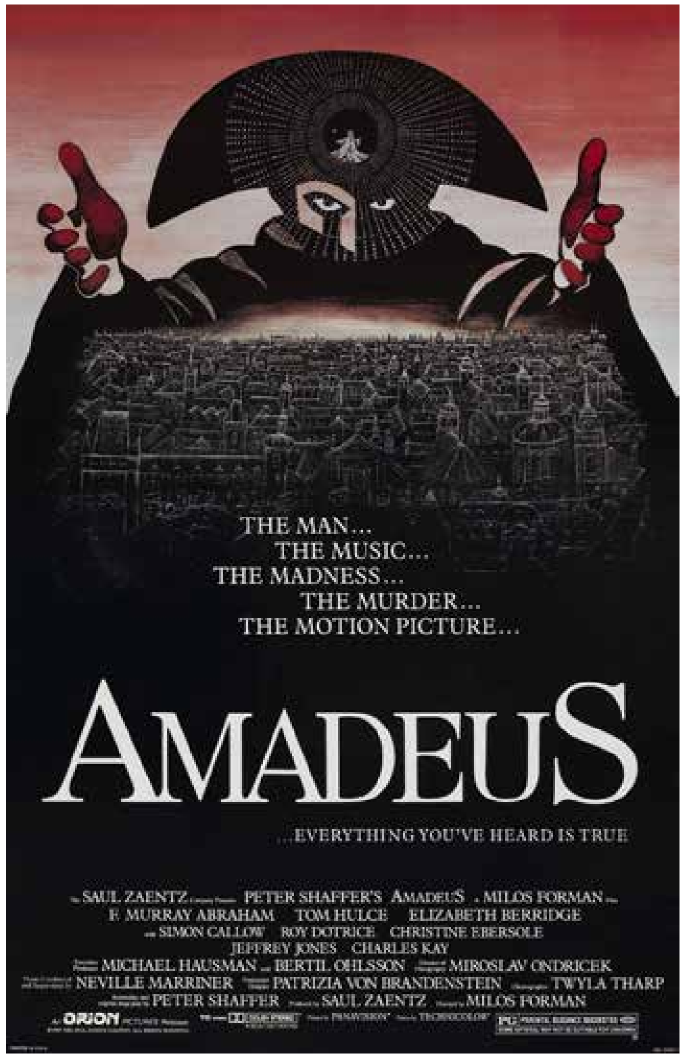
Інші картини того періоду — «Крамниця на площі» (*Obchod na korze*, 1965) Яна Кадара та Ельмара



Поїзди під пильним спостереженням, 1966



Бал пожежників, 1967

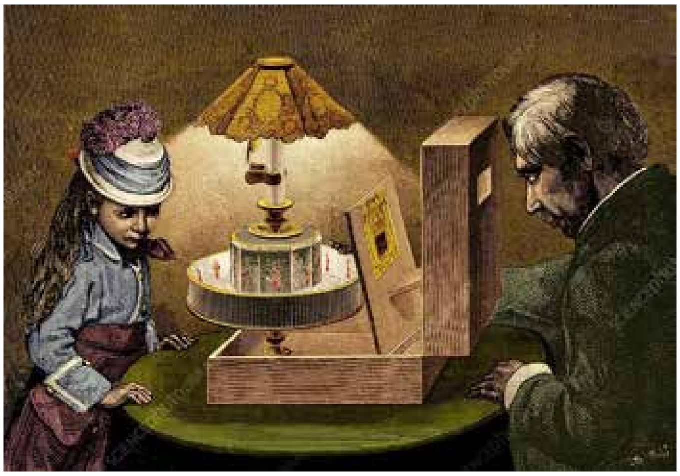


Амадей, 1984

Клоса і «Поїзди під пильним спостереженням» (*Ostře sledované vlaky*, 1966) Їржі Менцеля — глузували над темами і сюжетами соціалістичного реалізму. Однак чеська «нова хвиля» проіснувала недовго, і до кінця 1960-х років східноєвропейські кінематографії повернулися під суворий контроль комуністичної цензури.

ПРАКСИНОСКОП [*англ.* Praxinoscope] — оптичний прилад, запатентований Емілем Рейно 1877 року. Прилад складався з відкритого циліндра з висотою стінок близько 10 сантиметрів. На внутрішньому боці циліндра розміщена смуга з 8 або 12 мініатюрами. У центрі циліндра розміщена дзеркальна призма, кількість сторін якої відповідає кількості мініатюр. Внутрішній радіус призми становить половину радіуса циліндра. Таким чином кожна мініатюра відбивається у відповідній грані призми, під час обертання циліндра виникає анімаційний ефект плавного руху. Згодом прилад був удосконалений, він отримав назву «Оптичний театр».

Див. *Анімаційне кіно*, *Оптичний театр, Пресинема*.



Праксиноскоп

ПРЕКОДОВИЙ ГОЛЛІВУД [*англ.* Pre-Code Hollywood] — Голлівуд до ухвалення Кодексу Гейза (1927–1934); доба в американській кіноіндустрії, яка тривала між упровадженням звуку в кіно 1929 року та введенням у дію керівних принципів цензури Кодексу кіновиробництва (відомого як Кодекс Гейза) 1934 року. Хоч Кодекс Гейза ухвалили в 1930 році, нагляд був не пильним, тож Кодексу не стали суворо дотримуватися до 1 липня 1934 року, коли була створена Адміністрація виробничого кодексу. До цього часу зміст фільмів обмежувався радше місцевими законами, переговорами між Комітетом зі зв’язків зі студіями (SRC) і великими студіями, а також громадською думкою, ніж суворим дотриманням Кодексу Гейза, що його голлівудські кінематографісти часто ігнорували.

Як наслідок — деякі фільми кінця 1920-х і початку 1930-х років містили сексуальні натяки, легку ненормативну лексику або зображували романтичні та сексуальні стосунки між білими і чорношкірими людьми, незаконне вживання наркотиків, розбещеність, проституцію, невірність, аборти, насильство та гомосексуалізм. Прикметно, що мерзенні персонажі отримували вигоду зі своїх оборудок, у деяких випадках без серйозних наслідків. Наприклад, гангстери в таких фільмах, як «Маленький Цезар» (*Little Caesar*, 1930, реж. М. Лерой), «Ворог суспільства» (*The Public Enemy*, 1931, реж. В. А. Веллман) та «Обличчя зі шрамом» (*Scarface*, 1932, реж. Г. Гоукс), багатьма сприймалися радше як героїчні, ніж лихі. Сильні жіночі персонажі були поширені в таких докодексових фільмах, як «Дитяче личко» (*Baby Face*, 1931, реж. А. Е. Грін), «Рудоволоса жінка» (*Red-Headed Woman*, 1931, реж. Дж. Конвей) і «Жінка» (*Female*, 1933, реж. М. Кертіс). Крім показу сильних жіночих персонажів, у фільмах були порушені жіночі теми, до яких американські фільми повернулися лише десятиліття потому. Багато хто з найбільших зірок Голлівуду, як-от Кларк Гейбл, Бетт Девіс, Барбара Стенвік, Джоан Блонделл і Едвард Дж. Робінсон, розпочали свою кар’єру саме в той час. Однак інші зірки, які досягли успіху в цей період, як-от Рут Чаттертон (яка втекла в Англію) і Воррен Вільям (так званий *король Pre-Code*, який помер 1948 року), зрештою, були забуті широкою публікою впродовж покоління.

Із кінця 1933 року і активно протягом першої половини 1934 року американські католики розгорнули кампанію проти того, що вони вважали «аморальним американським кіно». Цього, а також потенційного контролю уряду над цензурою фільмів і соціальних досліджень, які, здавалося б, указували на те, що фільми, які вважали аморальними, можуть сприяти поганій



Дитяче личко, 1931



Рудоволоса жінка, 1932



Жінка, 1933

поведінці, виявилось достатньо, щоб змусити студії капітулювати перед тиском суворішого нагляду.

Див. *Кодекс Гейза*.

ПРЕМ'ЄРА [від *фр.* Premiera; *англ.* Premiere — «перша»] — перший публічний показ твору, якому передує зазвичай потужна рекламна кампанія, а сама прем'єра перетворюється на шоу за участі творців фільму, акторів-зірок, представників масмедіа, лідерів громадської думки.

ПРЕСИНЕМА [*фр.* Precinema — «попередники фільму»]. Кінематограф, як технічний пристрій — це три взаємодіючі компоненти: проекція зображення на екран, кіноплівка, механізм переривчастого руху зображень. *Синематограф* братів Люм'єр — це перший пристрій який поєднує усі ці компоненти. Але появі кінематографа сприяли різні винаходи в галузі фотографії, оптики, механіки тощо. Всі винаходи, які пов'язані з оптичними ілюзіями та фотографіями, що рухаються, прийнято називати *Пресинема*. Пресинема поєднує проекційні пристрої, оптичні іграшки і хронофотографію. Розглянемо ці компоненти окремо у хронологічному порядку.

Проекційні пристрої — це прилади для проекції статичних малюнків: *Камера-обскура* (1550), *Латерна магіка* (чарівний ліхтар) Афанасія Кірхера (1646). Найбільшу популярність чарівний ліхтар отримав у XIX столітті. Винахід та розвиток фотографії сприяло появі та масовому виробництву пластин з фотографічними зображеннями, частково витіснивши таким чином мальовані сюжети.

Оптичні іграшки — це прилади для демонстрації циклічних малюнків, що рухаються. Конструкція цих приладів заснована на феномені персистенції тобто інерції людського зору та стробоскопічному ефекту: *Табула скалата* (1646), *Тауматроп* Джона Гершеля (1824), *Фенакістіскоп* Жозефа Плато (1832), *Зоотроп* Вільяма Хорнера (1834), *Фоліум* П'єра Дезвіньо (1860), *Кінеограф* Джона Ліннета, (1868), *Праксиноскоп* Еміля Рейно (1877), *Оптичний театр* Еміля Рейно (1892), *Мутоскоп* Германа Каслера (1894), Кінора Огюста і Луї Люм'єрів (1895).

Хронофотографія — це фотографічна техніка вікторіанської епохи, яка фіксує кілька фаз руху. Термін «хронофотографія» було використано французьким фізіологом Етьєном-Жюлем Маре для опису фотографій, завдяки якими можна було вивчати стадії руху. Хронофотографія визначається як «набір фотографій рухомого об'єкту, зроблених з метою фіксації та демонстрації послідовних фаз руху»: *Фотодром* Едверда Мейбриджа (1877), *Зоопраксископ* Едверда Мейбриджа (1881), *Хронофотографічна рушниця* Жюля Марея (1882, 1886), *Електротахіскоп* Оттомара Аншютца (1886, 1890), *Кінетограф* Томаса Едісона (1889), *Фотофон* Жоржа Демені (1890), *Дисковий фоноскоп* Жоржа Демені (1891), *Кінетоскоп* Томаса Едісона (1892), *Біограф* Жоржа Демені (1895).

Див. *Кінетоскоп, Оптичний театр, Праксиноскоп, Мутоскоп.*

ПРЕСКІТ [*англ.* Press — «преса» + Kit — «комплект»] — матеріали про новий фільм, підготовлені студією-виробником, для використання на телебаченні та в пресі. Прескіт складається зі змонтованого блоку, що містить фрагменти фільму та інтерв'ю учасників зйомки. Крім того, це й записані інтерв'ю з учасниками знімальної групи, фрагменти з фільму, рекламні ролики на відеокасеті чи іншому носії. Крім відеокасети чи іншого носія, до комплекту прескіту входять фотографії з фільму та текстова інформація про творців фільму.

ПРИГОДНИЦЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Adventure Film] — жанр пригодницького кіно призначений винятково для того, щоб розважати публіку. Зазвичай це фільми з невибагливим сюжетом про боротьбу добра і зла. Дія розгортається стрімко і складається здебільшого з видовищних погонь, порятунків і бійок. У таких стрічках можуть бути і гумор, і любовні пригоди, але вони відіграють другорядну роль. Усе, що потрібно



Пригоди Робіна Гуда, 1938



Небезпечні пригоди Поліни, 1914

від глядача, — це відкинутися на спинку крісла і отримувати задоволення. В інших жанрах динаміка дії не настільки важлива, а от у пригодницьких стрічках динаміка вирішує все.

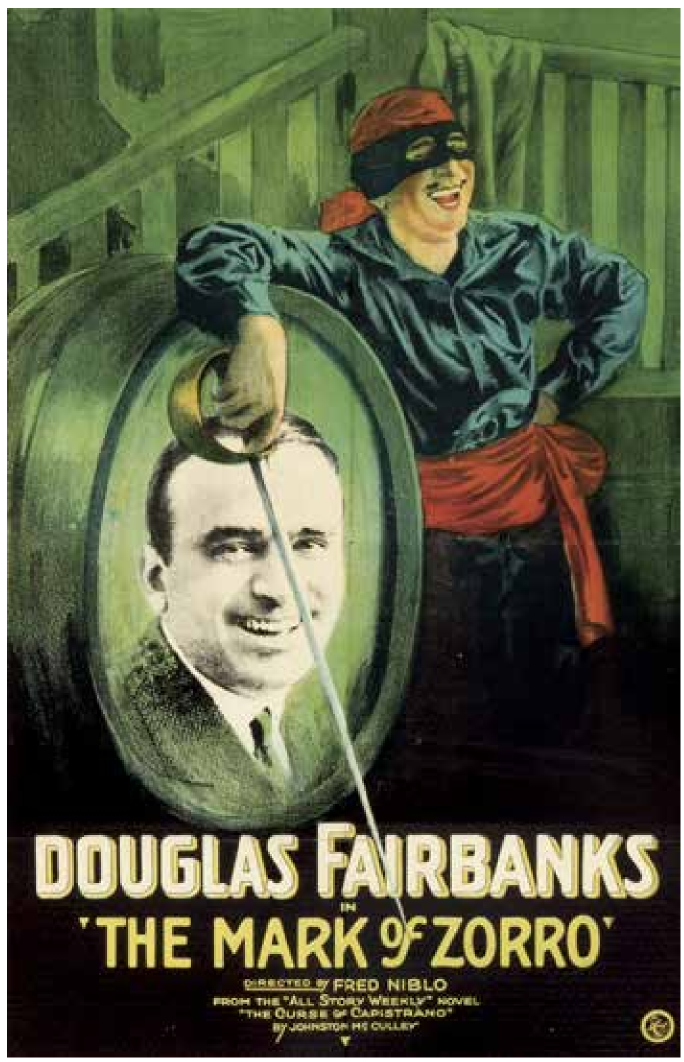
Популярність пригодницького кіно заклали такі серіали, як «Небезпечні пригоди Поліни» (*The Perils of Pauline*, 1914, реж.: Л. Дж. Ганьє, Д. Маккензі) з Перл Вайт у головній ролі. Щотижня на екрани виходила чергова серія, де всілякі лиходії готували нові підступи відважним героїням. Схожі сюжети фігурували і в багатьох інших серіалах, а також у картинах класу «B» уже в добу звукового кіно.

У 1920-ті роки жанр пригодницького кіно помітно ускладнився завдяки таким виконавцям, як Дуглас Фербенкс. Цей атлетичний, чарівний і дотепний актор ідеально відповідав образу відчайдушного шукача пригод. Фербенкс швидко став одним із найпопулярніших голлівудських акторів. Свій розкутий стиль він переніс на багатьох улюблених екранних персонажів, зокрема Робіна Гуда, Д'Артаньяна, багдадського злодія і чорного пірата.

Одним із коронних персонажів Фербенкса був Зорро, таємничий месник у масці, який захищав у 1830-ті роки бідних селян від жадібних і жорстоких землевласників. Картини на зразок «Знак Зорро» (*The Mark of Zorro*, 1920, реж. Ф. Нібло) і «Дон К'ю, син Зорро» (*Don Q Son of Zorro*, 1925, реж. Д. Крісп) були вдалим поєднанням вестерну та історичної мелодрами, де герої змінили револьвери на шпаги. Відтоді образ Зорро був втілений у десятках голлівудських і європейських фільмів. Найпомітнішим з цих стрічок став римейк «Знака Зорро» (*The Mark of Zorro*, 1940, реж. Р. Мамулян) із Тайроном Павером у головній ролі.

Однак справжнім спадкоємцем слави Фербенкса в часи звукового кіно став Еррол Флінн. Цей блискучий австралієць знявся в багатьох історичних бойовиках на кшталт «Атаки легкої кавалерії» (*The Charge of the Light Brigade*, 1936, реж. М. Кертіс), а також у низці вестернів і картин на військову тему. Однак найзнаменитішою стала роль легендарного розбійника з Шервудського лісу у фільмі «Пригоди Робіна Гуда» (*The Adventures of Robin Hood*, 1938, реж.: М. Кертіс, В. Кейлі).

Пригодницькі стрічки, дія яких відбувається в попередні епохи, завжди користувалися популярністю в любителів кіно. Костюми, антураж і зброя давно минулих днів сприяли ще більшій привабливості самої



Знак Зорро, 1920

дії та допомагали глядачам зануритися в сюжет. Багато картин майстерно відтворювали епоху.

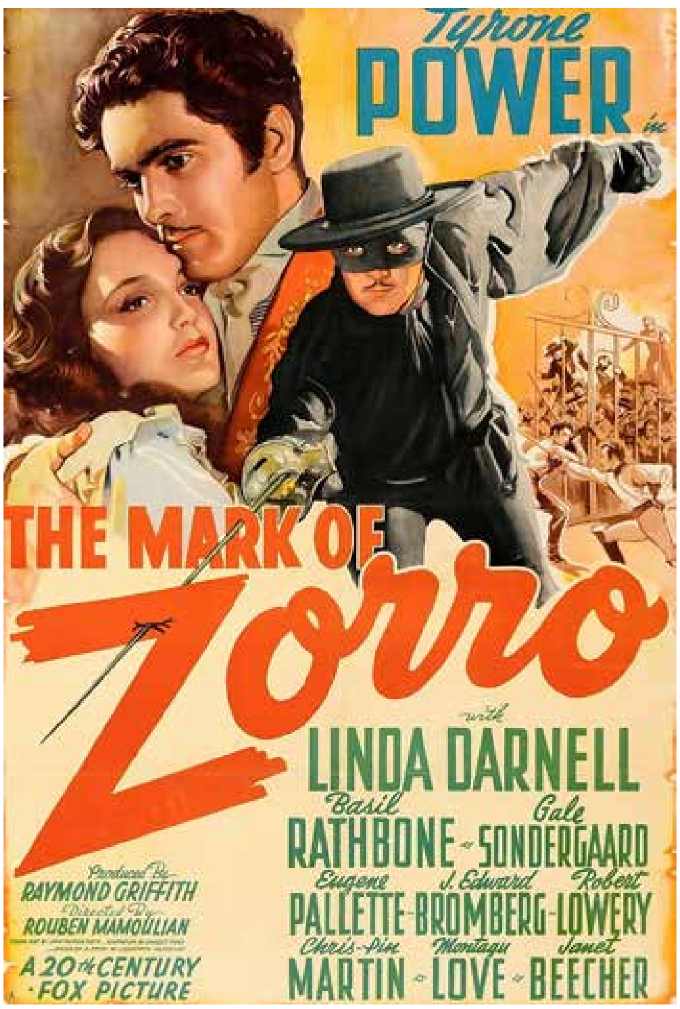
Шпигунська тема завжди була улюбленою в пригодницькому кіно. Ґрета Ґарбо у фільмі «Мата Харі» (*Mata Hari*, 1931, реж. Дж. Фіцморіс) зіграла роль німецької шпигунки часів Першої світової війни, а низка пізніших картин розвинули шпигунську тему вже на матеріалі війни з Гітлером. У 1950-ті роки, у період напруження відносин між США і СРСР, з'явилися такі картини, як «Мій син Джон» (*My Son John*, 1952, реж. Л. Маккері), що відображали антикомуністичну істерію того часу. Втім, інші шпигунські фільми трактували цю тему з великим гумором. З-поміж цих стрічок можна виділити картину Альфреда Гічкока «На північ через північний захід» (*North by Northwest*, 1959), де бізнесмен стає мішенню банди зрадників, очолюваної ворожим агентом.

Подібний напівсерйозний підхід демонструє і серіал, присвячений подвигам найкмітливішого з усіх екранних шпигунів — Джеймса Бонда. У гостросюжетних стрічках, знятих за мотивами романів Яна Флемінґа, Бонд, він же агент 007, протистоїть різноманітним агентам КДБ і ексцентричними злочинцям, які мають намір правити світом. У ці протистояння Бонд завжди вступає озброєний різного штибу хитромудрими приладами, які допомагають йому виплутатися з найбезнадійніших ситуацій. Зняті в екзотичних місцях по всій земній кулі та насичені ефектними кінотрюками, 25 фільмів про Бонда, від «Доктора Ноу» (*Dr. No*, 1962, реж. Т. Янг) до «007: Не час помирати» (*No Time To Die*, 2021, реж. К. Фукунаґа), здобули популярність серед глядачів різного віку та смаків.

Див. *Бондіана*.



Мата Харі, 1931



Знак Зорро, 1940

ПРИЙНЯТНЕ НАСИЛЬСТВО — термін, що позначає пом'якшення ефекту від зображення у фільмах жорстоких сцен. Наприклад, британське телебачення практикує показ так званого «прийнятного насильства» (лиходій сам падає в прірву замість того, щоб загинути від кулі героя).

ПРИКВЕЛ [*англ.* Prequel] — фільм, на відміну сиквелу, розповідає передісторію подій іншого фільму. Зазвичай приквел слідує за популярним і комерційно успішним фільмом, коли немає можливості зняти продовження — наприклад, якщо в першому фільмі герої гинуть. Так, приквелом до фільму «Буч Кессіді



Зоряні війни

і Санденс Кід» (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969) став фільм «Буч і Санденс: юні роки» (*Butch and Sundance: The Early Days*, 1979). Фільм Френсіса Форда Копполи «Хрещений батько, частина II» (*The Godfather Part II*, 1974) був одночасно сиквелом і приквелом до «Хрещеного батька» (*The Godfather*, 1972). У 1999 році Джордж Лукас розпочав зйомки трьох приквелів до власного серіалу «Зоряні війни» (*Star Wars*, 1977–1983).

Див. *Сиквел.*

ПРОБА НА РОЛЬ, КІНОПРОБА — див. *Кастинг*.

ПРОДАКТ-ПЛЕЙСМЕНТ [*англ.* Product Placement — «розміщення продукції»] — прийом неявної (прихованої) реклами, який полягає в тому, що реквізит, яким користуються герої у фільмах, телевізійних передачах, комп'ютерних іграх, музичних кліпах, книжках, на ілюстраціях і картинах, має реальний комерційний аналог. Може проявлятися в демонструванні безпосередньо самого рекламованого продукту, його логотипу, а також згадки про продукт у позитивному смислі. У професійній літературі продакт-плейсмент прийнято позначати абревіатурою *PP*.

У квітні 2006 року *Broadcasting & Cable* озвучив статистику, згідно з якою дві третини рекламодавців використовують продакт-плейсмент, 80 % якого припадає на телевізійні програми.

У продакт-плейсмент прийнято виділяти кілька основних складників: джерело (компанія-замовник), повідомлення (типи і різновиди *PP*), канал (будь-який телевізійний продукт), одержувач (цільова аудиторія обраного каналу).

Спочатку продюсери фільмів (через брак коштів) просили у виробників різні товари як реквізит для зйомок, водночас усвідомлення того факту, що поява на екрані цієї продукції сприяла продажам, підвищенню статусу товару тощо, призвело до виникнення продакт-плейсменту. Згодом це явище перетворилося на справжню індустрію, яка з часом стала технологією, що формує масову споживчу поведінку. Термін цього різновиду рекламних кампаній майже необмежений, що фактично спричиняється до багаторічної прихованої реклами без додаткових фінансових вкладень.



Діаманти назавжди, 1971

У 1929 році був придуманий моряк Папай. Історія про те, як шпинат чарівним чином збільшував його сили, спричинила зростання споживання консервованого шпинату на 30 % по всій території США. Для фірми *Spinach Can* (Честер, штат Іллінойс), виробника консервованого шпинату, ці мультфільми надали істотну підтримку, і продакт-плейсмент став основним рекламоносієм.

Ідею продакт-плейсменту успішно підхопив продюсер серіалу про агента 007 Альберт Брокколі, вивівши рекламу на якісно новий рівень. Розпочавши роботу з реклами горілки та автомобілів у фільмі *Dr. No* 1962 року, Брокколі згодом грамотно вписав у фільми рекламу великого універсального магазину та молочну компанію, а також масу інших брендів. Завдяки проведеній у 1946 році рекламній кампанії *De Beers* під слоганом *Diamonds are forever* («Діаманти назавжди») діамант став «традиційним» подарунком на заручини. Слоган цієї кампанії використали як назву фільму «Діаманти назавжди» (*Diamonds Are Forever*, 1971) із серії про Джеймса Бонда. Фільм був частково спонсорований *De Beers*. *PP* у всіх фільмах про агента 007 Джеймса Бонда вважають класикою застосування продакт-плейсмент у кінематографі.

Див. *Бондіана*.

ПРОДЮСЕР [*англ.* Producer від *англ.* Produce — «виробляти»] — довірена особа фірми, яка здійснює повний фінансовий контроль у процесі постановки фільму. Продюсер — ключова фігура сучасного голлівудського кіновиробництва. Безпосередньо продюсер знаходить гроші на постановку, і, відповідно, саме він тримає під контролем усі етапи фільмовиробництва — від закупівлі сценарію, підготовчого періоду, знімального процесу до просування і прокату.

Наприкінці 1920-х років, після об'єднання провідних кінофірм у монополістичну асоціацію, Голлівуд перетворився на гігантську фабрику, яка щорічно виробляла кілька сотень фільмів. Продюсери всіма силами намагалися уподібнити кіностудію до промислового підприємства з виробництва консервів, черевиків чи автомобілів, де б можна було на практиці застосувати систему Форда або Тейлора. Наслідками цього стали розчленування процесу створення фільму на низку не пов'язаних між собою етапів і широке застосування конвеєрної системи.

Режисери втратили колишні повноваження і не відповідали за фільм загалом. Контроль над створенням картин перейшов у руки продюсера, який представляє інтереси фінансистів. Цей чиновник, який дбає насамперед про комерційну рентабельність виробництва, стає ключовою фігурою в американській кінематографії. Це він, зрештою, затверджує сценарій, акторів, комплектує знімальну групу і навіть впливає на прокат фільму. У 1927 році в Голлівуді було всього 34 продюсери, які випускали 743 картини на рік. До 1937 року



Останній магнат, 2016–2017

кількість продюсерів збільшилася до 220, а випускали вони тільки 408 картин.

З діяльністю продюсера безпосередньо пов'язані такі поняття, як «промоушен», «просування», «розкрутка», реліз. Удалий хід, реалізований у представленні та розкручуванні фільму, може спричинитися як до успіху, так і, навпаки, до провалу. Часто режисери, особливо відомі, маючи бажання реалізовувати ідеї і водночас не втрачати нитки керівництва, стають продюсерами (іноді досить успішно). Талант продюсера можна порівняти з режисерським (С. Спілберґ, Дж. Лукас, Ф. Коппола). Диктат від цього анітрохи не менший: відомий випадок, коли Спілберґ не зважив на витрати і відправив половину відзнятого фільму до смітника, наказавши режисерові Земекісу замінити головного виконавця фільму «Назад у майбутнє» на Майкла Джея Фокса.

Людину, котра відповідає за добір фахівців, фінансування робіт та їхнє технічне забезпечення, називають продюсером. Якщо задум йому сподобається, він запропонує сценаристу або кінодраматургу, який писатиме сценарій картини, представити коротку версію (синопсис) стрічки. Ця версія має містити ключові моменти сюжету та опис головних персонажів, а також обриси найважливіших сцен.

Продюсер зобов'язаний стежити за всіма етапами кіновиробництва, але основне навантаження на нього зазвичай припадає на початковій і завершальній стадіях процесу. Після того як продюсер визначив тему майбутньої картини і дібрав людей, які над нею працюватимуть, його головне завдання полягає в тому, щоб забезпечити виконання графіка робіт у межах установленого бюджету. Найкращі продюсери мають інтуїцію на перспективний сюжет і ділову хватку під час реалізації проєкту.

Оскільки в продюсерів забагато обов'язків, їм допомагають спеціально дібрані команди. Виконавчий продюсер шукає кошти на постановку картини. У цій ролі часто виступають режисери з бездоганною касовою репутацією на кшталт Стівена Спілберґа.

Помічник продюсера зазвичай тримає під контролем графік зйомок на кіностудії або на натурі. Директор картини інформує продюсера про перебіг роботи над фільмом.

Фільми про роботу і життя продюсерів: «Останній магнат» (*The Last Tycoon*, 1976, реж. Е. Казан), «Гравець» (*The Player*, 1992, реж. Р. Альтман), серіал «Останній магнат» (*The Last Tycoon*, 2016–2017).

ПРОЄКЦІЙНИХ СУМІЩЕНЬ МЕТОД — метод комбінованої кінозйомки, ґрунтований на поєднанні в одному кадрі кількох (раніше знятих) зображень (перезнімання їхніх проєкцій з одного екрана) чи на проєкційному поєднанні акторської сцени і макета чи малюнка (зйомкою акторів на фоні зображення, спроєктованого на екран).

ПРОЄКЦІЯ [від *лат.* Projectio — «кидання вперед»] — відтворення на екрані фільму за допомогою кінопроєкційного апарата.

ПРОКАТНИК — див. *Дистриб'ютор*.

ПРОМОУШЕН [*англ.* Promotion — «просування»] — комплекс інформаційних, рекламних та інших заходів, спрямованих на підготовку сприятливих умов для створення фільму (фінансування, залучення зірок тощо), а згодом і для залучення максимально широкої глядацької аудиторії фільму. Просуванням фільму займаються як кіновиробники, так і прокатники, і показники.

ПРОПАГАНДИСТСЬКІ ФІЛЬМИ — жанр кіно, безпосередньо спрямований на пропаганду чого-небудь. Такі стрічки зазвичай знімають у жанрі документального кіно, але непоодинокими є й випадки оригінальних сценаріїв. Мета цього кіно — переконати глядача в конкретній політичній позиції, вплинути на його думку і поведінку. Водночас на екрані часто подана суб'єктивна точка зору, що навмисно вводить в оману.

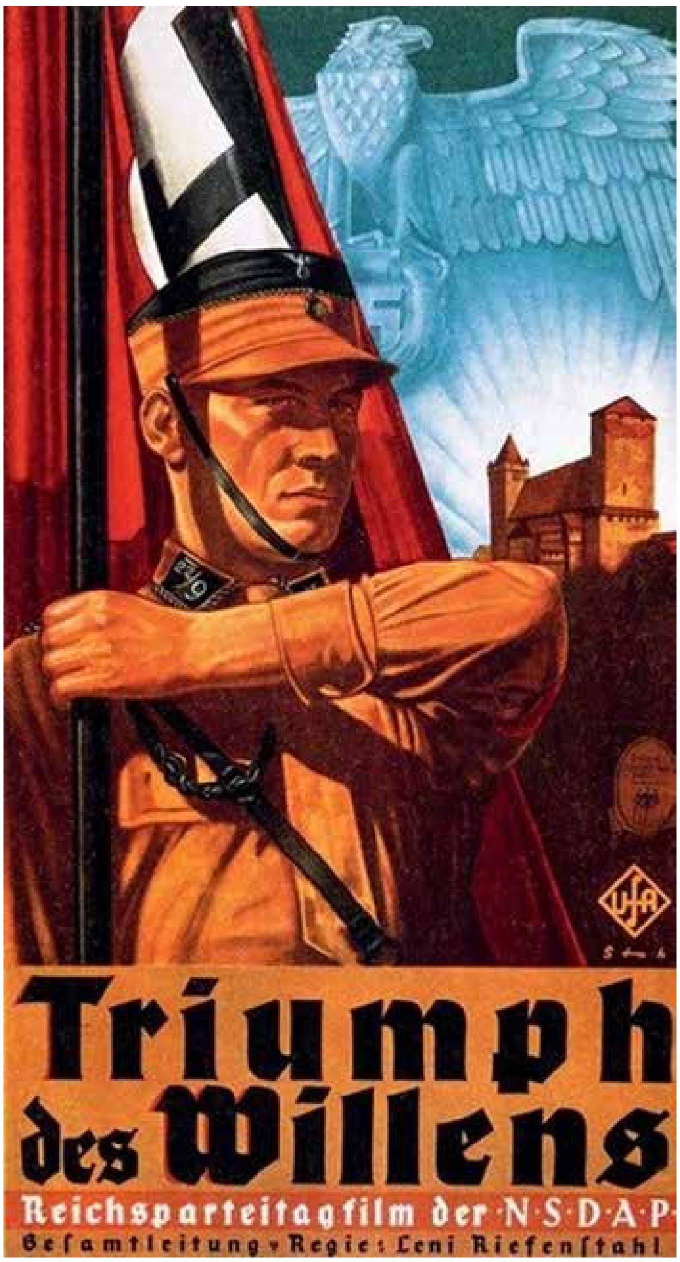
Кінематограф став унікальним засобом одночасного доступу до великої аудиторії. Фільм був першим універсальним засобом масової інформації в тому смислі, що міг одночасно впливати на різних глядачів — як на окремих людей, так і на натовп, — а отже кіно швидко стало інструментом в руках урядів і недержавних організацій для проєктування бажаних ідеологічних послів.

Фільм — це ефективний інструмент пропаганди, тому що він створює візуальні образи історичної реальності та свідомості, визначає суспільне ставлення до того часу, який зображує, або до того, у якому був знятий; мобілізує людей на спільну справу або привертає увагу до невідомої причини. Політичні та історичні фільми репрезентують, впливають і формують історичну свідомість, вони здатні спотворювати події, роблячи її переконливим і, можливо, ненадійним посередником.

Наприкінці XIX століття пропаганда була відповідальністю друкованих ЗМІ, але незабаром її найефективнішим інструментом стало кіно. У ті часи фільми ускладнювалися, а світ занурювався в катастрофу

Першої світової війни. Експлуатація кінематографа під час конфлікту тьмяніє порівняно з тим, як радянський уряд використовував його після революції 1917 року. Кінематограф став найпотужнішим способом трансляції державних настанов.

Пропаганда в СРСР і в Третьому Рейху була багато в чому подібною. В обох тоталітарних державах пропаганду використовували як інструмент ідеології для утвердження влади і формування колективної свідомості суспільства. Політичну пропаганду використовували для ревізії історії. Пропагандисти переписували події минулого відповідно до потреб тоталітарного режиму. Історичні факти підпорядковували ідеологічним диктатам, зображення подій і персонажів використовували для посилення політичного контролю, зміцнення влади та створення ідеалізованих героїв. Головними в радянській пропаганді були міф вождя, міф героя,



Тріумф волі, 1935



Олімпія, 1938

міф юної жертви, національний міф, міф колективності, міф зрадника, міф ворога. Завдання соціалістичної ідеології — формувати і поширювати ідеалізований образ соціалістичного суспільства. Пропаганда створювала ідеалізованих героїв, які були носіями соціалістичних цінностей. Ці герої були зразками вірності комуністичній партії, любові до Радянського Союзу і жертовності в інтересах соціалістичного будівництва.

Головне в нацистській пропаганді — прямо агітувати за ідеї націонал-соціалістів. Її метою було гуртування суспільства і створення масових ідей. Насамперед проголошувати ідею, що німець, тобто представник «арійської раси», — це «надлюдина», яка має правити світом. Пропагувати арійський спосіб життя, водночас усіляко принижуючи представників інших національностей. Акт самопожертви — одна з основних тем нацистської пропаганди. Хоробрість і обов'язок — основні цінності для солдата. Принесення себе в жертву на благо батьківщини.

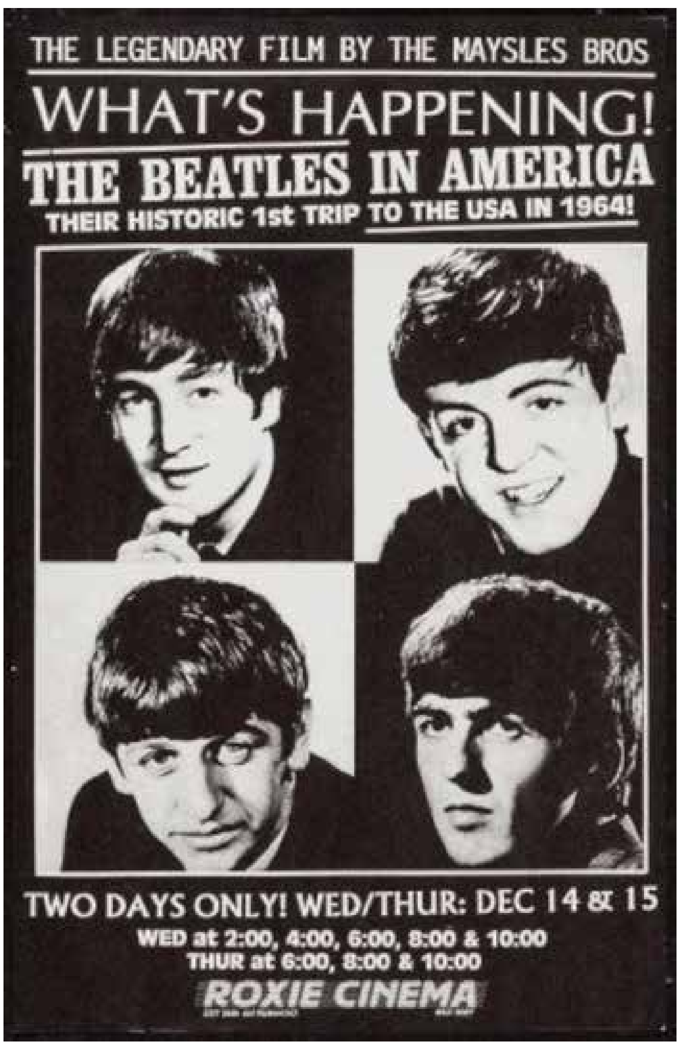
«Тріумф волі» (*Triumph des Willens*, 1935), документальний фільм Лені Ріфеншталь про конгрес нацистської партії в Нюрнберзі, що відбувся 1934 року, — жахливе нагадування про те, як кіно можна використовувати для пропаганди. Нацистська партія перебувала на стадії становлення, але фільм зображує її так, ніби

вона вже підняла з колін країну, що лежала в руїнах. Режисерська винахідливість Ріфеншталь у цій стрічці, як і в її наступному фільмі «Олімпія» (*Olympia*, 1938), помітна в кожному кадрі.

Однак колосальне зростання популярності телебачення в другій половині XX століття і бум соцмереж століття нинішнього майже нівелювали роль кіно як пропагандистського інструмента.

«ПРЯМЕ КІНО» [*фр.* Cinéma Diréct; *англ.* Direct Cinema] — використовуваний на Заході термін, що позначає метод створення документальних фільмів, заснований на спостереженні за подіями, за можливості без втручань у їхній природний перебіг. Практична реалізація методу пов’язана з появою на зламі 1950-х — 1960-х років емульсії високої світлочутливості, легкої та відносно безшумної 16-мм кінознімальної та звукозаписної апаратури, а також із впливом телевізійного «прямого репортажу».

Представники «прямого кіно» зазвичай відмовлялися від дикторського тексту, активно використовуючи такі прийоми, як «прихована камера», тривалі спостереження за тими самими людьми, запис буденних розмов, щоб поведінка людей перед камерою була природною.



Що відбувається? Бітлз у США, 1964

Перші кроки в цьому напрямі здійснили англійська група «вільне кіно» — «О, чарівна країна» (*Finding Neverland*, 1953, реж. Л. Андерсон); «Матуся не дозволяє» (*Momma Don't Allow*, 1956, реж. Т. Річардсон та К. Рейс), а також американець Ліонель Рогозін: «На Бауері» (*On the Bowery*, 1956), «Повернись, Африко!» (*Come Back, Africa*, 1959) та італійцем Маріо Русполі — «Незнайомці землі» (*Les inconnus de la terre*, 1961), «Розуміння божевілля» (*Regards sur la folie*, 1962).

Оскільки прокатні перспективи виробництва «вільного кіно» були досить обмежені, його представники шукали «виграшні» сюжети, у яких брали участь популярні музиканти: «Що відбувається? Бітлз у США» (*What's Happening! The Beatles in the U.S.A.*, 1964, реж.: А. Мейслс, Д. Мейслс), «Вудсток» (*Woodstock*, 1970, реж. М. Водлі) тощо.

До початку 1970-х років найбільші представники «прямого кіно», переконавшись в обмежених можливостях пасивного кіноспостереження, перейшли до створення документальних фільмів, у яких цей метод перестав відігравати провідну роль, або, як Андерсон, Труелль або Осіма, почали знімати ігрові картини. Принципи «прямого кіно» вплинули на художнє рішення багатьох ігрових фільмів.

ПСЕВДОДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ — див. *Мок’юментарі*.

ПСИХОДРАМА [*англ.* Psychodrama] — жанр, у якому передане душевне переживання режисера або автора фільму. На екрані це виглядає як ідіоматичний синтез спонтанності та імпровізації, водночас немає стандартної послідовності оповіді. Доволі часто в психодрамі, разом із певними шаблонами і суб’єктивністю, автор передає власні сексуальні фантазії.

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТРИЛЕР [*англ.* Psychological Thriller] — один із жанрових різновидів трилеру. Термін зазвичай використовують для опису фільмів та книг, значна частина захопливості яких створюється завдяки дослідженню психології основних персонажів. У цьому жанрі використовують численні повороти подій, від яких складається враження, ніби інтерес до подальшого перегляду постійно зростає.

Психологічний трилер як піджанр не має чіткого визначення і суворо окреслених меж. Елементи психологічного трилеру можуть бути у творах різних жанрів, де створюється психологічна напруга завдяки страхам та емоційній нестабільності персонажів. Психологічний трилер підкреслює нестійкі або маячні психологічні стани своїх героїв.

Відомий британський режисер Джон Медден на сторінках *The Telegraph* охарактеризував психологічний трилер як такі, що фокусуються на історії, розвитку характеру, виборі та моральному конфлікті; страх

і занепокоєння спричиняють психологічну напругу непередбачуваним чином.

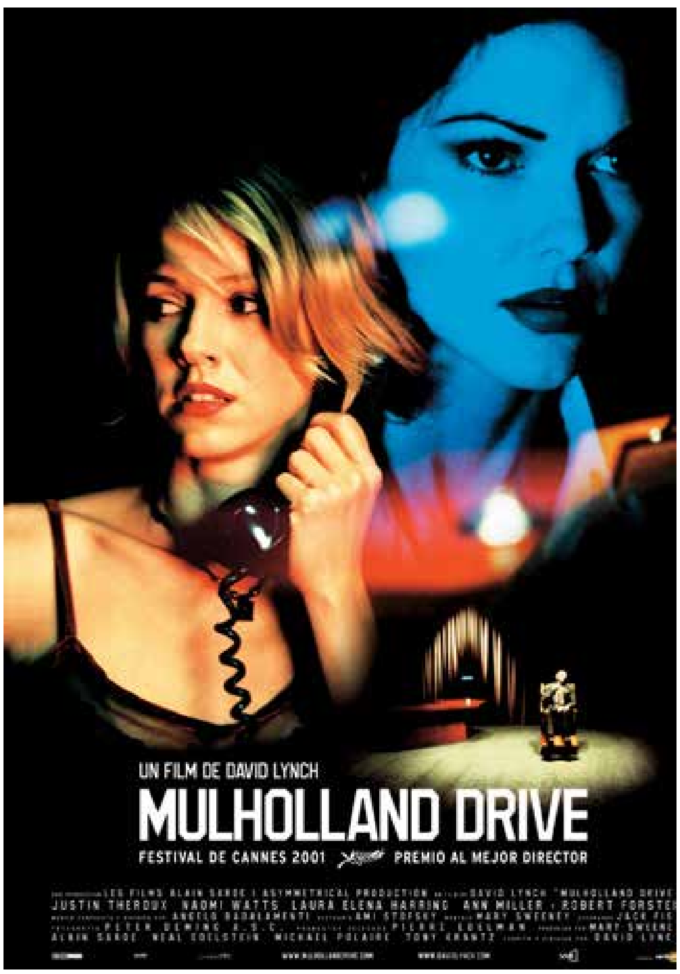
Жанр, що поєднує елементи горору та поліцейської драми, досліджує психологічні стани персонажів. Психологічний трилер зазвичай уникає прямого залякування — він нагнітає відчуття тривоги під час розслідування, яке веде головний герой, і створює відчуття страху, що все піде не так. Фільми цього жанру зосереджені не на дії, а на персонажах, їхній мотивації та сприйнятті світу. Психологічний трилер — радше стиль, ніж піджанр. Елементи психологічного трилеру можна знайти в багатьох фільмах: від готичних «Гвинтових сходів» (*The Spiral Staircase*, 1946) Роберта Сьодмака до параноїдальної «Розмови» (*The Conversation*, 1974) Френсіса Форда Копполи. Один із ранніх, але видатних прикладів жанру — «М» (*M*, 1931) Фріца Ланґа, де глядач занурюється у свідомість маніяка, який убиває дітей і якого переслідує на вулицях Берліна злочинна спільнота.



Мовчання ягнят, 1991

«Мовчання ягнят» (*The Silence of the Lambs*, 1991) — друга екранізація циклу романів Томаса Гарріса про серійного вбивцю Ганнібала Лектора та третій фільм в історії, який здобув «Оскар» у п'яти основних номінаціях. У фільмі з потужною режисурою Джонатана Деммі і потлумленою колірною палітрою оператора Така Фудзімото сучасне поєднане з ґотичним, а напруга максимально зростає в усіх ключових сценах; водночас картина залишається тонкою драмою, у якій акцент зроблений на переживаннях персонажів. Фільм правомірно вважають одним із голлівудських шедеврів кінця XX століття.

Альфред Гічкок, Роман Полянський, Клод Шаброль, Брайан Де Пальма і Девід Фінчер блискуче досліджували травмовану психіку своїх персонажів, а Девід Лінч у «Синьому оксамиті» (*Blue Velvet*, 1986) та «Малголланд Драйві» (*Mulholland Drive*, 2001) породив психологічний трилер із сюрреалізмом....



Малголланд Драйв, 2001

ПСИХОТРОНІК [*англ.* Psychotronic] — категорія фільмів, за визначенням Майкла Велдона, що різняться бюджетом так, наче маршують під звуки різних барабанів до порушення та примх. Деякі з них мали багатомільйонні збори («Іншопланетянин»/*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982, реж. С. Спілберґ), а інші отримали статус найгірших фільмів («Атака помідорів убивць»/*The Attack of the Killer Tomatoes*, 1978, реж. Д. Де Белло).



Іншопланетянин, 1982

РАКУРС [*фр.* Raccourci — «скорочення» від лат. Curtare — «укорочувати», «скорочувати»] — прийом операторського мистецтва. Нахил оптичної осі під час зйомки, коли об'єкт, знятий знизу або зверху, фіксують

у скороченій по вертикалі перспективі. Ракурс активно використовують як виразний засіб кіномистецтва, що дає змогу ніби поєднати точку зору оператора з точкою зору одного з персонажів, виразити авторську позицію, підкреслити динаміку дії в монтажних фрагментах, показувати на екрані виразну міміку актора на курупних планах, розкрити рух людських мас у просторі тощо.

РАПІД [*англ.* Rapid — «швидкий»; Fast-motion — «швидкий рух»] — прискорена зйомка. Під час проєкції на екрані рух видається уповільненим. Рапід використовують для зосередження глядацької уваги на окремих моментах зображення, а також для спеціальних ефектів (наприклад, епізоди спогадів, сновидінь тощо).

«РЕАЛЬНЕ КІНО» — маніфест, створений режисером Віталієм Манським і групою кінодокументалістів. На їхню думку, щойно документальне кіно перетворилось на мистецтво, воно перестало бути документальним. Спираючись винятково на дійсність, реальне кіно зберігає право на авторську суб'єктивність і підтверджує основний постулат мистецтва — створення художнього образу. Реальне кіно не розвінчує здобутків попередників і не є кінцевою точкою в еволюційному розвитку неігрового кінематографа. Вершина — це сама реальність, яка навряд чи вміститься коли-небудь в обмежені рамки кадру. Радше, навпаки, реальність поглине кінематограф, перетворивши його на одну зі своїх субстанцій. Отже, сім заповідей «реального кіно»:

1. Відсутність сценарію. Сценарій і реальність — несумісні. До початку зйомок визначають тільки місце, де мають розпочатися зйомки фільму, іноді його героїв і загальну концепцію. З початком зйомок драматургію визначають лише реальні події. Водночас реальне кіно не претендує на неупереджену фіксацію факту. Реальне кіно — не копія реальності.

2. Для автора в процесі зйомок немає жодних обмежень. Крім юридичних. Етичні питання вирішуються не під час зйомок, а в процесі монтажу фільму. Для занурення в простір об'єкта зйомки і у світ героїв припустимі всі наявні технологічні методи: звична камера, кіноспостереження, прихована зйомка тощо.

3 Автор не повинен ставати заручником технології. Кіноплівкою, студійним звуком і світлом, ракурсом і композицією можна нехтувати заради фіксації реальних подій. Якість зображення вторинна. Реальність первинна.

4. Під час фільму автор повинен за допомогою титрів повідомляти глядачеві час і місце зйомки (якщо це не завдасть шкоди об'єктам зйомки або персонажам).

5. Жодних інсценувань і реконструкцій. Автор може провокувати героїв на будь-які дії і сам може бути учасником подій. Ігрового елемента в реальному фільмі бути не може.

6. Обмежень у тривалості фільму немає. Аж до безперервної трансляції наживо.

7. Відмова від поняття «кінець фільму». Жоден фільм не може бути завершений, оскільки реальність нескінченна. Зрештою автор будь-якої миті може зробити нові версії фільму і продовжити зйомки після першого публічного показу. У фінальному титрі замість слова «кінець» ставлять дату першого публічного показу цієї версії фільму. У разі створення нових версій дату першого публічного показу зазначають після дат(и) показу попередніх версій.

РЕЖИСЕР [*фр.* Regisseur від *лат.* Regere — «управляти»] — творча особистість, яка здійснює постановку вистави або кінофільму. У кінопроєктах визначає художній устрій фільму. Член команди. Режисери, які вирішують також усі виробничі та фінансові питання, є одночасно продюсерами своїх фільмів (і навпаки). На перших етапах існування кінематографа не було окремо професій продюсера та режисера, згодом до продюсера перейшла більша частина виробничих функцій, а до режисера — творчих.

РЕЖИСЕРСЬКИЙ СЦЕНАРІЙ [*англ.* Breakdown] — сценарій зі здебільшого пронумерованими сценами, розроблений режисером-постановником, для екранної інтерпретації літературного сценарію. Це літературний сценарій, повністю підготовлений до зйомки. У режисерському сценарії наявні також технічні зауваги. Режисерський сценарій містить:

1. Режисерське трактування твору;

2. Система виробничо-творчих рішень (кількість об'єктів, розкадрування, поділ на плани, звуко-музичний компонент тощо);

3. Техніко-економічні показники, що визначають організацію та фінансування робіт (апаратура, костюми, масовка тощо).

РЕЙТИНГ [*англ.* Rating] — оцінювання фільмів за різними ознаками, присвоєння категорій, своєрідного знака якості, класу.

Рейтингуванння здійснюють за витратами на виробництво: високо-, середньо- і низькобюджетні. Раніше в Америці виділяли фільми класу «А» — продукція провідних голлівудських студій-мейджорів, що становить мейнстрим — основний потік, і класу «Б» — малобюджетні, другосортні стрічки, які демонструвалися в дешевих кінотеатрах або на додачу до фільму класу «А».

Сьогодні клас «В» — фільми, що випускають для відео та кабельної телемережі. Існує також поняття класу «Z» — дешеві стрічки, вироблені нашвидкуруч для певної категорії глядачів, наприклад, молоді.

Стрічки також ранжують за умовами виробництва: студійні, тобто випущені в системі здебільшого великих голлівудських студій; інді — відносно незалежні, бо співпрацюють на певних етапах із голлівудською системою, але формально не підпорядковуються їй, тому можуть провадити більш гнучку політику, частіше ризикувати, експериментувати;

позастудійні: підпільні — андеграунд, паралельні, експериментальні — авангард.

За художнім рівнем, радше зорієнтованістю на публіку, категорію глядачів виділяють масову продукцію, елітарне кіно (авторське, коли особлива манера, почерк, стиль режисера часто переважують умовності жанру) та високохудожнє — арткіно (для підготовленого глядача).

Див. *Віковий обмежувальний рейтинг.*

РЕКВІЗИТ [*лат.* Requisitum — «потрібне»].

1. У театрі та кіно — сукупність предметів (справжніх або бутафорських), необхідних за сюжетом для відтворення антуражу зображуваної на зйомках епохи. Поділяється на ручний (дрібні предмети побуту) і сценічний (наприклад, меблі чи декорації);

2. Обов'язкові дані, установлені законами чи спеціальними нормативними актами, для зазначення у всіх документах.

РЕКЛАМНА КАМПАНІЯ ФІЛЬМУ [*англ.* Promotional Campaign] — комплекс рекламних заходів широкого спектру (повідомлення в пресі, на радіо і телебаченні, демонстрування рекламних роликів і кліпів перед сеансами і на телебаченні, розклеювання афіш, влаштування всіляких презентацій, шоу, скандалів, створення легенд тощо) з метою максимальної популяризації рекламованого фільму. Рекламна кампанія фільму є складником промоушену — просування на ринок. Часто витрати на рекламну кампанію в загальному бюджеті фільму перевищують витрати на створення самої стрічки.

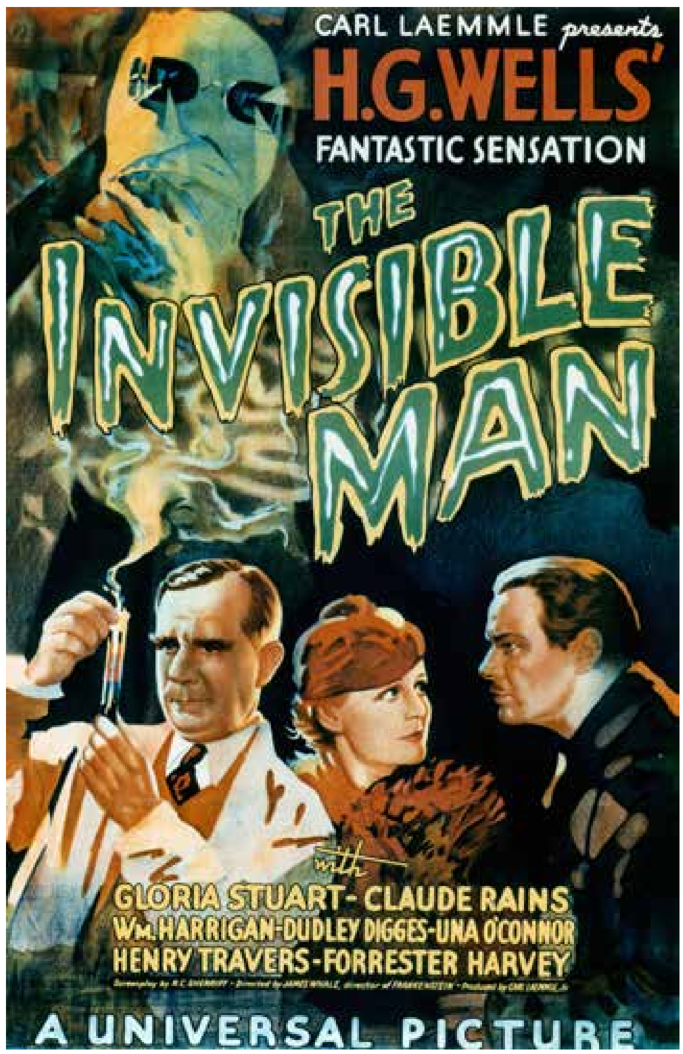
Див. *Промоушен*.

РЕКОНСТРУКЦІЯ ФІЛЬМУ [*англ.* Reconstructed Film] — фільми, які пройшли цензуру — для розширення аудиторії. «Реконструйовані фільми» не поліпшують, у них лише видаляють або змінюють деякі сцени, які явно свідчать про орієнтацію фільму-оригіналу (насильство, секс, оголеність, нецензурні вислови). Реконструкції можуть також зазнавати фільми, які виявилися довшими чи коротшими за необхідну тривалість. Телефільми підлаштовують для демонстрування на великому екрані, як і кінофільми — для показу на телебаченні. Іноді виготовляють дві версії (реконструкції) фільму для різних ринків прокату.

РЕЛІЗ [*англ.* Release — «випуск»] — перший показ фільму в кінотеатрі, з якого розпочинається широкий прокат.

РЕМЕЙК [*англ.* Remake — «переробка»] — фільм, що повторює сюжет раніше знятого фільму. Виробництво ремейків характерне насамперед для Голливуду. Здебільшого йдеться про використання комерційно апробованого сюжету в поєднанні з новими технічними засобами. З появою звуку в кіно відзнято безліч звукових ремейків на німі фільми. Сюжети здебільшого екранізацій популярних книжок переносили на екрани багато разів («Попелюшка» — 100 разів із 1898 року, «Гамлет» — 74, «Доктор Джекілл і містер Гайд» — 52, «Робінзон Крузо» — 44, «Собака Баскервілів» — 14).

Ремейк здебільшого поступається оригіналу, але іноді й перевершує його. Так, фільм Джона Г'юстона «Мальтійський сокіл» (*The Maltese Falcon*, 1941) був третьою і найкращою екранізацією роману Д. Геммета. Хоча режисери нових версій зазвичай довільно тлумачать оригінал, іноді знімають ремейки, які повністю відторюють кожну сцену оригіналу («Бранець Зенди»/*The Prisoner of Zenda*, 1922, 1937 і 1952, реж.: Р. Інграм, Д. Кромвелл і Р. Торп). Часом дія перенесена в інше культурне середовище. Вестерн «Чудова сімка» (*The Magnificent Seven*, 1960, реж. Дж. Стерджес) був ремейком стрічки Акіри Куросави «Сім самураїв» (*Shichinin no samurai*, 1954). Куросава у відповідь спародіював стилістику вестерну у фільмі «Охоронець» (*Yôjinbô*, 1961), який, своєю чергою, склав підгрунтя фільму «За жменю доларів» (*A Fistful of Dollars*, 1964, реж. С. Леоне), який поклав початок жанру «спагеті-вестернів».



Людина-невидимка, 1933



Доктор Джекілл і містер Гайд, 1931

Останнім часом, через брак нових ідей, у Голлівуді дедалі частіше знімають посередні ремейки старих американських або іноземних (переважно французьких) картин. Навіть сюжети, що подають як оригінальні, іноді виявляються запозиченими. Наприклад, основою фільму Квентіна Тарантіно «Скажені пси» (*Reservoir Dogs*, 1991) був епізод стрічки Рінго Лама «Місто у вогні» (*City on Fire*, Гонконг, 1986).

Найвідоміші фільми та їхні ремейки: «Загублений світ» (1925, 1960, 1992, 1998, 2001, 2009), «Привид опери» (1925, 1943, 1962, 1983, 1989, 1990, 1998, 2004), «Людина-невидимка» (1933, 1984, 1992, 2000), «Кінг-Конг» (1933, 1976, 2005, 2017), «Доктор Джекілл і містер Гайд» (1908, 1913, 1920, 1931, 1941, 1999, 2002, 2008), "Дракула" (1931, 1958, 1979, 1992, 2014), «Бен-Гур» (1925, 1959, 2016).

РЕСТАВРАЦІЯ ФІЛЬМУ [*англ.* Film Restoration] — низка заходів, ужитих фахівцями фільмосховищ, для відновлення і збереження фільму. Тривалий і високовартісний процес покадрової реставрації зображення на кіноплівці (негатив або позитив) і звуку для переведення фільму на відео або цифрові носії, для подальшого зберігання. Іноді в процесі реставрації використовують реконструкцію — виготовлення на комп'ютері відсутніх кадрів із фільму.



Реставрація фільму «Манія», 1918

РЕТРОСПЕКТИВА [*лат.* Retro — «зворотний», «назад» + Spectare — «дивитися»] — звернення до минулого. Наприклад, показ фільмів певного періоду або певної теми.

РЕТРОСПЕКЦІЯ [от *лат.* Retro — «обратно», «назад» + Spectare — «смотреть», «созерцать»] — художній прийом, що полягає в показі сцени, у якій зображено події, що відбулись до початку дії в картині.

Див. *Флешбек*.

РЕТРОФІЛЬМ [від *фр.* Retro — «назад»] — фільм, що відтворює минулу епоху, здебільшого не раніше кінця XIX — початку XX століття, з особливим акцентом на точному відтворенні зовнішніх атрибутів часу: предметного середовища, моди, музики. Усе це в комплексі створює ностальгійне відчуття незворотності минулого, яке набуває цінності саме через свою підкреслену несхожість із сьогоденням. Термін увійшов у вжиток у Франції, де на початку 1970-х років з'явилась велика кількість фільмів, дія яких відбувалася переважно в 1930–1940-ті роки.

Історичні фільми, або просто кінодрами, дія яких розгортається в минулому, існували й раніше, проте глядацький інтерес у них був спрямований на саму історичну подію чи сюжетну «історію». Звернення до стилю «ретро» було соціально та психологічно вмотивоване — у ньому втілене прагнення осмислити і закарбувати минулу епоху як певну естетично сприйнятну життєву цінність. Таке прагнення нерідко межує з ностальгією за «втраченим часом», спричиняє ідеалізацію минулого, стилізацію його прикмет і загального устрою.

Критичний настрій 1960-х років, піком якого стала «молодіжна революція» 1968 року, віддзеркалює усвідомлення того, що зображення історії в кіно або від самого початку хибне, або зводиться до повторення тих самих стереотипів. Постала необхідність або дезавуювати історичну неправду, або підтвердити документально вже відоме, або висміяти штампи, за допомогою яких відтворювалися події минулого.

Із цим пов'язані сенсаційні спростування міфів про минуле. Наприклад, викривальний документальний фільм про масовий колабораціонізм в окупованій Франції «Сум і жалість» (*Le chagrin et la pitié*, 1971, реж. М. Офюльс), стилізована «під документ» кінореконструкція подій минулого «Найдовший день» (*The Longest Day*, 1962, реж. Е. Мартон), а також пародійне висміювання усталених кіноштампів у «Бабетта йде на війну» (*Babette s'en va-t-en guerre*, 1961, реж. Крістіан-Жак).

З поступово усталюваним у суспільстві постмодерністським відчуттям принципової неможливості проникнути в історію за допомогою мови мистецтва головною в ретрофільмі стає саме проблема мови. На перший план виходить ретельне відтворення зорових, «промовистих» прикмет іще не зовсім забутого нещодавнього минулого, яке залишається в пам'яті старшого покоління



Найдовший день, 1962

(«Великий Ґетсбі»/*The Great Gatsby*, 1974, реж. Дж. Клейтон), і, що найголовніше, дуже часто це минуле відтворюють за допомогою жанрових форм, властивих йому (наприклад, жанру «чорного фільму» стосовно епохи 1930-х — 1940-х років, як у «Китайському кварталі» Р. Полянського). У цьому разі об'єктом уваги стає вже не стільки безпосередньо епоха, скільки її уявлення про саму себе, створюється її зовнішня «подоба» (зокрема й у шрифті вступних титрів).

Головною відмінністю ретрофільму є стилізація, його основне завдання — не так щось розповісти про минуле, як передати «дух минулого». Так, у «Балі» (*Le Bal*, 1984) Етторе Сколи в кожному танцювальному епізоді характерні для свого часу типажі під відповідну музику вступають у накреслені пантомімою стосунки, ілюструючи окремі вузлові моменти нещодавньої французької історії. Рух реальної історії представлений тут зміною естетичних стилів, місце самого історичного минулого посідають глядацькі уявлення і стереотипи щодо нього, узяті переважно з «попкультури».

Для поетики кіно досвід «ретрофільму» має певну цінність, оскільки зумовлює високі вимоги до документальної достовірності художнього образу та сприяє розробленню виразних можливостей кінематографа в створенні конкретно-історичного часу.

Див. *Ностальгійний фільм*.

РІЗДВЯНЕ КІНО [*англ.* Cristmas Movie] — фільми, випущені до святкування одного з найсвященніших Християнських свят — Різдва Христового. Різдвяні стрічки відображають емоції та почуття, притаманні людям у цей період. Часто мир, надія, доброзичливість і взаємна повага, відображені в різдвяних історіях, зреалізовані в музичному жанрі, драмі, комедії.



Диво на 34-й вулиці, 1946

Деякі фільми: «Скрудж» (*Scrooge*, 1935), «Різдвяний гімн» (*A Christmas Carol*, 1938, реж. Е. Л. Марін), «Святковий готель "Голідей"» (*Holiday Inn*, 1942), «Чудо на 34-й вулиці» (Miracle on 34th Street, 1946, реж. Дж. Сітон), «Санта-Клаус» (*The Santa Clause*, 1994, реж. Дж. Пасквін), «Різдво з невдахами» (*Christmas with the Kranks*, 2004, реж. Д. Рот), «Чотири Різдва2 (*Four Christmases*, 2008, реж. С. Гордон), «Ніч перед похміллям» (*The Night Before*, 2015, реж. Дж. Левін).



Різдво з невдахами, 2004

РІРПРОЄКЦІЇ МЕТОД [від *англ.* Rear — «задній», «розташований позаду»; Back Projection] — метод комбінованої кінозйомки, де об'єкт зйомки розташовують перед екраном, на який проєктують (зазвичай зі зворотного боку) заздалегідь зняте зображення, котре є фоном для сцени, що знімають.

РОБОЧА НАЗВА [*англ.* Working Title] — назва фільму, під якою він відомий у період виробництва. Іноді робоча назва фільму відрізняється від назви, під якою він виходить на екрани.

РОЖЕВА СЕРІЯ [*англ.* Rose Series] — напрям в американському кіно 1943–1945 років, заснований на принципі підміни світу реального світом вигаданим. «Рожева серія» призначена втішати і заспокоювати стурбованих воєнними проблемами американців. У фільмах серії вихід слід було шукати в релігії, яка, наче пластир, прикладалася до будь-яких ран. А там, де це було хоч якось можливо, релігійна тематика приправлена видовищними, навіть мюзик-хольними елементами.

У 1943 році численні премії завоювала картина «Пісня про Бернадетту» (*The Song of Bernadette*, 1943) Генрі Кінга — історія французької селянки Бернадетти Субіру, видінням якої завдячує своєю славою місце паломництва в Лурді. Критик Дженніфер Ейджі, високо оцінюючи роботу режисера і блискучу гру Дженніфер Джонс (відзначену «Оскаром» за найкращу жіночу роль), визначив фільм загалом як «гарну картинку, вкриту товстим шаром лаку, вправно підсвічену й виставлену в скляній вітрині, за якою ховаються одночасно і вівтар, і каса кінотеатру».

У 1944 році рекордну кількість «Оскарів» (за найкращий фільм року, за режисуру, за сценарій, за головну чоловічу роль, за найкращу чоловічу роль другого плану, за пісню) здобула картина Лео Маккері «Йти своїм шляхом» (*Going My Way*, 1944) з Бінгом Кросбі в ролі молодого католицького священника. Кросбі чуттєво співав, грав у футбол зі своїми парафіянами і підкорював серця своєю невимушеною манерою триматися.



Йти своїм шляхом, 1944

Образ сучасного і прогресивного священника припав до смаку мільйонам глядачів. Фільм Маккері був не тільки відзначений голлівудською Академією, а й виявився касовим рекордсменом. За тим самим принципом Маккері поставив 1945 року картину «Дзвони собору святої Марії» (*The Bells of St. Mary's*), у якій Кросбі знову грав священника, а його партнеркою була Інґрід Берґман у ролі настоятельки жіночого монастиря. Не здобувши, щоправда, «Оскарів», нова вилазка у світ релігійної тематики принесла студії «Парамаунт» мільйони доларів.

Співочі представники католицької церкви, карамельні солодощі, навіть комедійні геги — такими були атракціони «рожевої серії».

РОЖЕВИЙ НЕОРЕАЛІЗМ [*італ.* Rose neorealism] — так у повоєнній Італії охрестили розважальні фільми і комедії, в яких на противагу «неореалізму» був вихолощений властивий цій течії критичний заряд і залишений лише зовнішній антураж народного життя. Так званий «рожевий неореалізм» відображав позитивні зміни соціального життя Італії початку 1950-х років, коли безробіття перестало бути тотальним і побут



Розлучення по-італійськи, 1961



Шлюб по-італійськи, 1964

людей більш-менш налагодився. Це відображення було не прямим, а опосередкованим. Герой залишався представником низького прошарку, але сюжети явно були вигадані. Середовище, у якому розгорталися події, реконструювали в павільйонах, а отже набувало явно декораційної природи. Головне для фільмів «рожевого неореалізму» — модуляція напруженої драматичної тональності в гірко-комедійну інтонацію. Таким чином, якщо на початку 1940-х років італійські режисери базовим художнім принципом проголосили документальну достовірність і правду життя, то в 1950-ті роки вони поступово починають дрейфувати в кінознімальний павільйон. Фільм «Хліб, любов і фантазія» (*Pane, Amore e Fantasia*, 1953, реж. Л. Коменчіні) — один із прикладів «Рожевого неореалізму».

Див. *Фільми білих телефонів*.

РОЗКАДРОВКА [*англ.* Story-board] — подання сценарію у вигляді послідовності кадрів; робоча схема майбутнього фільму, що пропонує різні схеми, навіть малюнки, креслення, із зображенням кадрів, місця, руху камери, а також указівки щодо звуку (шуми, музика, голос за кадром, діалоги тощо).

«РОЗМОВНЕ КІНО» — перші звукові кінофільми, персонажі яких говорили, а не жестикулювали, як це було властиво фільмам доби німого кіно.

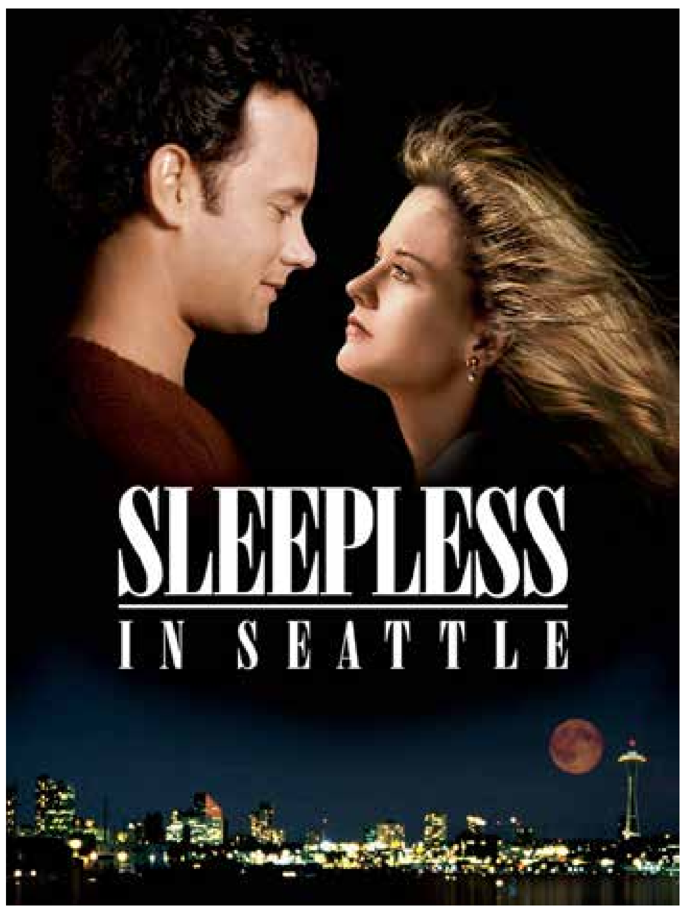
РОЗСЕРДЖЕНІ, СЕРДИТІ — так в Англії другої половини 1960-х років називали режисерів, які відійшли від напряму «вільного кіно», — Карела Рейса, Тоні Річардсона, Ліндсея Андерсона, Джона Шлезінґера та ін.

Див. *Вільне кіно*.

РОЗШИРЕНЕ КІНО [*англ.* Expanded Cinema] — виробництво фільмів, у яких використовують технологічні новації на кшталт лазера, голографії, синтезованого звуку та комп'ютерів.

РОМАНТИЧНА КОМЕДІЯ [*англ.* Romantic Comedy] — піджанр кінокомедії, фрагмента життя і романтичного кіно, що базується на безтурботних, гумористичних сюжетних лініях, розвиває романтичні ідеї на зразок справжнього кохання, що здатне подолати всі перешкоди. Романтичні комедійні фільми — це особливий різновид комедії, який може містити елементи гостросюжетного кіно. Водночас романтичну комедію класифікують як фільм, що поєднує два жанри, а не належний до одного нового жанру. Деякі телесеріали також можна класифікувати як романтичні комедії. У типовій романтичній комедії двоє закоханих, зазвичай молодих, симпатичних і, здавалося б, створених одне для одного, розділені деякими складними обставинами (наприклад, класовими відмінностями, втручанням батьків, попередньою дівчиною або хлопцем), і, долаючи всі перешкоди, закохані, нарешті, возз'єднуються. Таким фільмам властивий щасливий кінець, що нагадує казковий.

Жоден гібридний кіножанр не досяг такого успіху, як змішування комедії та мелодрами. «Касабланка» (*Casablanca*, 1942) Майкла Кертіса та «Коротка зустріч» (*Brief Encounter*, 1945) Девіда Ліна дали глядачам змогу



Несплячі в Сієтлі, 1993

пережити миті романтичного забуття; творці романтичних комедій, стишивши гумором бурхливі емоції, зробили смішний і сумний жанр. Коміки епохи німого кіно зазвичай зображували кохання як стан божевільної неуважності, але в золоту добу Голлівуду жарти межували із непотьмареним почуттям — наприклад, у «Філадельфійській історії» (*The Philadelphia Story*, 1940) Джорджа К'юкора і «Незабутньому романі» (*An Affair to Remember*, 1957) Лео Маккері.

Інтимні моменти і смішні ситуації ідеально збалансовані в «Ніночці» (*Ninotchka*, 1939) Ернста Любича та «Квартирі» (*The Apartment*, 1960) Біллі Вайлдера; традицію продовжили найкращі фільми Вуді Аллена, де навіть за формальної серйозності тем завжди є легковажність. Річард Кертіс перетворив жанр на саморобку британського кіно, а в класичному Голлівуді Нора Ефрон змогла створити ідеальне єднання сценарію і режисури. Її сценарій до «Коли Гаррі зустрів Саллі» (*When Harry Met Sally*, 1989), екранізований Робом Райнером, та фільм «Несплячі в Сієтлі» (*Sleepless in Seattle*, 1993) вирізняють дотепність та палкість почуттів.

Інші фільми: «Наречена-втікачка» (*Runaway Bride*, 1999), «Кохання з повідомленням» (*Two Weeks Notice*, 2002), «Кохання та інші неприємності» (*Failure to Launch*, 2006), «Красуня на всю голову» (*Feel Pretty*, 2018), «Зірки впали на Алабаму» (*Stars Fell on Alabama*, 2021), «Усім хлопцям: Завжди і назавжди» (*To All the Boys: Always and Forever*, 2021).

РОМАНТИЧНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Romance] — піджанр, що описує кохання однієї пари, яке проходить крізь усі переживання, страждання і випробування на її шляху. Здебільшого цю пару грають провідні актори. Завдяки почуттю герої долають будь-які перешкоди, які заважають їм бути разом. Під час перегляду фільмів цього жанру глядач ототожнює себе з головними героями, урізноманітнюючи таким чином своє буденне життя.

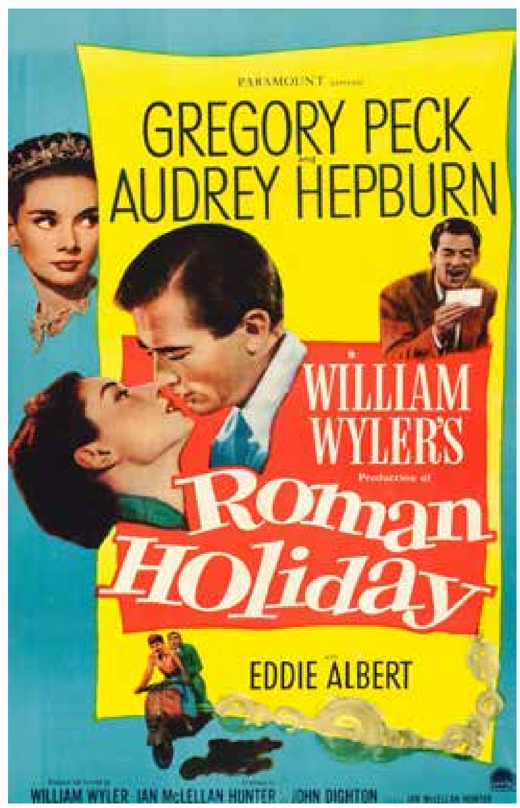
Нерозділене кохання, заборонене кохання та кохання з першого погляду є типовими темами цього



Маленькі жінки, 1933



Касабланка, 1942



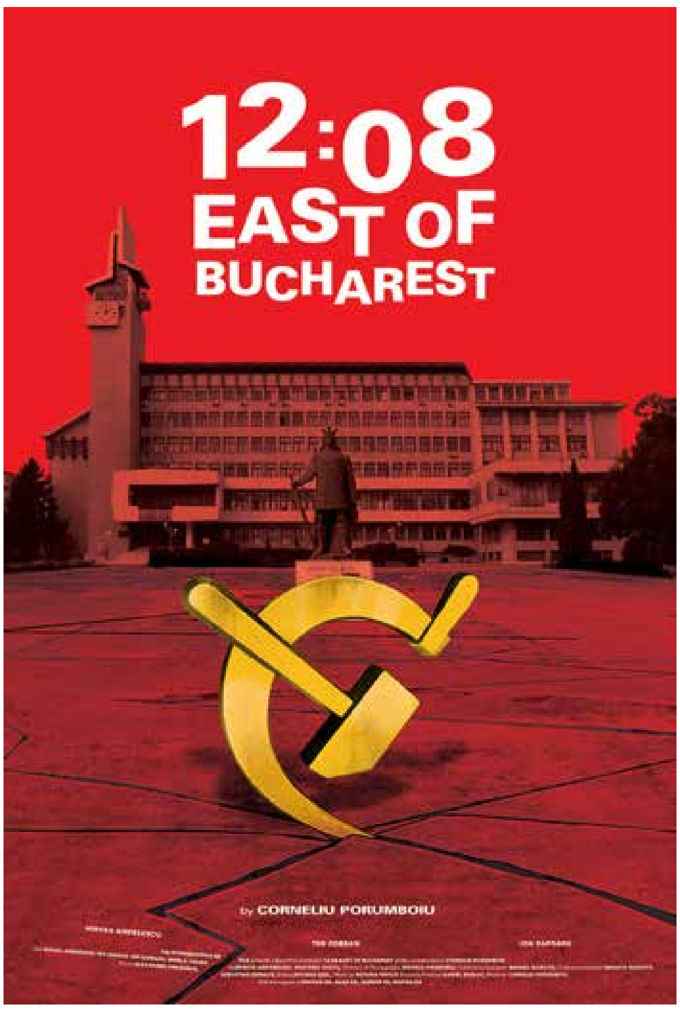
Римські канікули, 1953



Блакитна лагуна, 1980

жанру: «Маленькі жінки» (*Little Women*, 1933, 1994, реж. Дж. К'юкор, Дж. Армстронг), «Касабланка» (*Casablanca*, 1942, реж. М. Кертіс), «Амбер назавжди» (*Forever Amber*, 1947, реж. О. Премінґер), «Три монети у фонтані» (*Three Coins in a Fountain*, 1954, реж. Ж. Негулеско) і «Блакитна лагуна» (*The blue Lagoon*, 1980, реж. Р. Клайзер), серіал «Маленькі жінки» (*Little Women*, 2017–2018, реж. К. Нідерпрюем).

Див. *Мелодрама*, *Лавсторі*.



12:08 На схід від Бухареста, 2006

РУМУНСЬКА НОВА ХВИЛЯ — однин із національних варіантів реалістичної тенденції в кіно 2000-х. Образотворчий та оповідний аскетизм нового кіно — наслідок неприязні до пафосного радянського кінематографа та браку бюджетів. Головними темами кінематографа 2000-х стали стосунки з тоталітарним минулим країни та його наслідками, структури влади та суспільних відносин, а характерними прийомами — похмурий, інколи абсурдистський гумор та об'єктивний реалізм.

Критики назвали перше покоління режисерів, які стали відомими після падіння режиму Чаушеску 1989 року, румунською новою хвилею. Ці режисери прийшли в кіно різними шляхами, але спільним для їхніх фільмів можна вважати інтерес до нещодавнього минулого Румунії та сучасного повсякденного життя. Їхні роботи також вирізняє стилістична гомогенність (довгі кадри і малорухома композиція), частково зумовлену бюджетними обмеженнями. Напрям набув популярності серед критиків після того, як «Трафік» Кетеліна Мітулеску (2004) отримав «Золоту пальмову гілку» за найкращий короткометражний фільм. Відтоді фестиваль відзначив «Смерть пана Лазареску» (*Moartea domnului Lazarescu*, 2005) Крісті Пую, «12:08 на схід від Бухареста» (*A fost sau n-a fost*, 2006) Корнеліу Порумбою та «4 місяці, 3 тижні та 2 дні» (*4 luni, 3 saptamâni si 2 zile*, 2007) Крістіана Мунджіу — перший румунський фільм, що отримав «Золоту пальмову гілку». Потужна аскетична драма про нелегальні аборти в Румунії 1980-х, приправлена їдким гумором, стала візитною карткою напряму.

«12:08 на схід від Бухареста» (2006) — приголомшлива сатира на політичні погляди румунів під час повалення Ніколае Чаушеску. Знятий за допомогою довгих кадрів, багатослівний фільм Порумбою, дія якого здебільшого відбувається в телевізійній студії, використовує мову, щоб дослідити, як герої ховаються за завісою міфу і як усього лише кілька хвилин відділяють пасивного спостерігача від революціонера.

САЛОННА ДРАМА — різновид драми, що набув поширення в Данії та Італії протягом 1910–1915-х років.

За наявності всього 150 кінотеатрів Данії не випадало й мріяти про те, щоб окупити на внутрішньому ринку вартість постановок сотень художніх фільмів, які виробляли в країні щорічно. Тому данські кінофірми випускали головно продукцію космополітичного характеру. У данських стрічках важко було встановити, у якій країні відбувається дія. Здебільшого це були вигадані держави. Національні данські риси старанно приховувалися. Більшість фільмів створювали на сучасному матеріалі. Злочин і адюльтер посідали чільне місце в тематиці. Таємничі кубла, гральні будинки, великосвітські бали і багаті заміські вілли ставали неодмінним місцем дії. Розбурхані почуття, розгул пристрастей, катастрофи, вбивства, самогубства, шалені обійми і палкі поцілунки наростали в датських фільмах у дедалі більшій прогресії.

Салонні драми (найтиповіші назви фільмів того часу — «Танець вампірів», «Жриця хтивості», «Цинізм азарту», «Потойбічна таємниця», «Кохання та корона», «Спірити» тощо) мали одну характерну особливість. Майже в кожному фільмі фігурував образ фатальної жінки (див. *Вамп*). Вона могла бути дамою півсвіту, канатною танцюристкою чи принцесою по крові, але її життєвий шлях неодмінно всіяний трупами закоханих у неї чоловіків.

Драми ревнощів закінчувалися самогубством. Покинуті наречені йшли в монастирі або кидалися у вируючу воду. Покинуті напризволяще дружини, голодні діти, матері, які помирають від горя, благали жорстоку спокусницю зберегти їм чоловіка, батька або сина, а вона... з гордим презирством відверталася від них. Єдине, чим живуть герої данських фільмів, — це кохання, здебільшого нещасливе, яке закінчується смертю одного або обох коханців. Данське кіно зробило «нещасний кінець» своїм кредо, тож, якщо в окремих випадках фільм закінчувався благополучно, глядачі протестували. Особливо в Росії, де в ті роки процвітала песимістична декадентська література, трагічні фінали датських стрічок припали до смаку.

В Італії, де основне виробництво було орієнтоване на дорогі постановки, що експлуатували сюжети з історії Стародавнього Риму, творів еллінської літератури і світової класики, до 1913 року увійшли в моду салонні драми. Піднесення популярності було спричинине комерційним успіхом датських салонних бойовиків. Однак італійські салонні фільми, на відміну від датських, зроблені з великим постановочним розмахом. Потопаючи в хутрі та коштовностях, героїні вдавалися до невтолимих любовних утіх на фоні приголомшливого набору із позолочених стільців, ведмежих шкур і шовкових драпувань. Саме в таких апартаментах народжувалися любовні пристрасті, сцени диких ревнощів, стрілянини через кохання чи труїлися герої та героїні. Альковні пригоди різноманітних титулованих героїв і героїнь притягували наче магнітом публіку з великих міст і провінційної глушини.

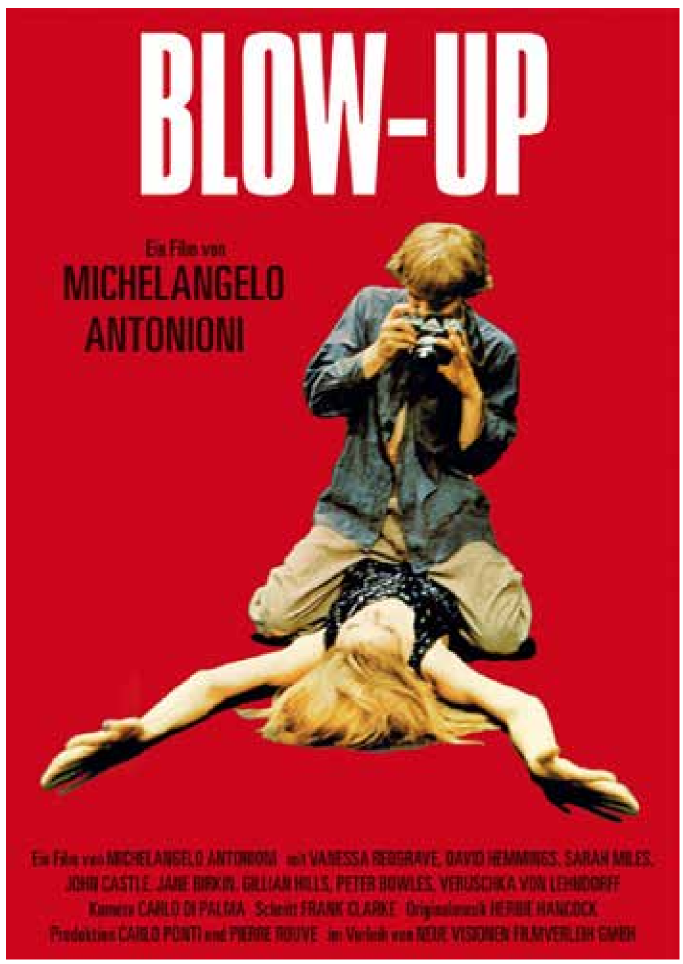
Для виконання ролей у таких фільмах потрібні були «принадні», «хтиві» і «чарівливі» героїні — і на той час їх в італійській кінематографії з'явилося чимало. Піна Монічеллі, Есперія Сантес, Марі Клео Тарларіні та «божественна» Ліда Бореллі, яким поклонялися незліченні прихильники передвоєнної Європи. Саме Ліда Бореллі утвердила в італійському кінематографі пантеон «кінодів». Її жінки-спокусниці рухалися вільною ходою, набували чуттєвих та зламаних поз.

Перша світова війна стала головною перешкодою для експорту датських та італійських фільмів в інші країни і однією з основних причин кінематографічної кризи. Водночас вплив салонних драм був настільки великий, що такі фільми продовжували знімати в Америці, Франції та Росії.

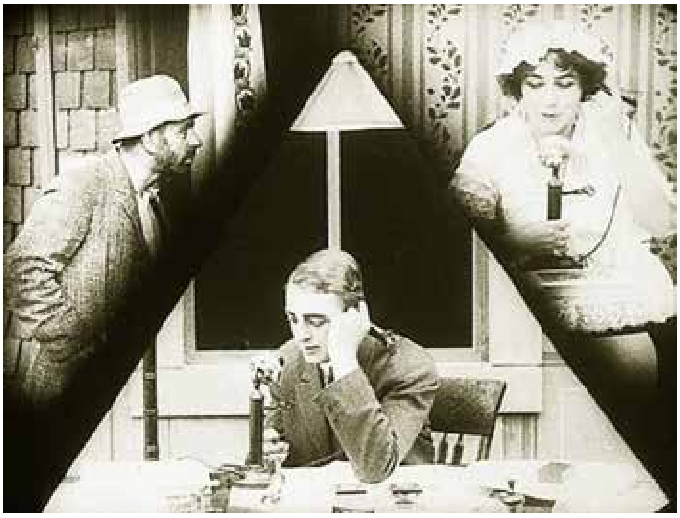
САМУРАЙСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Samurai Film] — див. *Дзідайґекі*.

САСПЕНС [*англ.* Suspense — «занепокоєння», «тривога очікування», «напруга»] — сюжетне напруження в кіно. Тією чи іншою мірою саспенс є невід'ємним елементом майже будь-якого жанрового фільму, але особливо характерний для детективу, трилеру і фільму жаху. Атмосфера саспенсу створюється поєднанням багатьох засобів, зокрема операторської роботи (несподівані кути зйомки, ефект камери, яка «підглядає», тощо), музики і звукових ефектів (нервовий гнітючий ритм, використання незвичних інструментів тощо), художнім оформленням кадру (незвичність обстановки, підкреслення значущих деталей), а також численними акторськими і режисерськими способами.

Визнаним майстром саспенсу є англо-американський режисер Альфред Гічкок, який віртуозно використовував технічні засоби кіно для того, щоб викликати в глядача стан тривоги. Гічкок або будував свої фільми як послідовність гострих ситуацій із видовищним, драматичним вирішенням, як, наприклад, у фільмах «Іноземний кореспондент» (*Foreign Correspondent*, 1940); «На північ через північний захід» (*North by Northwest*, 1959), або нагнітав напругу поступово, тонкими штрихами, готуючи таким чином фінальну конфронтацію і розв'язку — «Підозра» (*Suspicion*, 1941); «Вікно на подвір'я» (*Rear Window*, 1954).



Фотозбільшення, 1966



Саспенс, 1913



На північ через північний захід, 1959

Іноді саспенс ефектно використовують у комедіях — «Женев'єва» (*Genevieve*, 1953, реж. Г. Корнеліус); пригодницьких фільмах — «Мобі Дік» (*Moby Dick*, 1956, реж. Дж. Г'юстон); драмах — «Маленька задня кімната» (*The Small Back Room*, 1949, реж.: М. Пауелл, Е. Прессбургер; класична сцена знешкодження бомби); мелодрамах — «У цьому наше життя» (*In This Our Life*, 1942, реж. Дж. Г'юстон).

В авторському кіно елементи саспенсу своєрідно застосував Мікеланджело Антоніоні: «Фотозбільшення» (*Blow-Up*; 1966), «Професія: репортер» (*Professione: reporter*; 1974) тощо.

Однією з перших цей прийом у кінематографі використала американська режисерка Лоїс Вебер у фільмі «Саспенс» (*Suspense*) 1913 року.

Див. *Трилер.*

САУНДТРЕК [*англ.* Sound Track — «звукова доріжка»].

1. Компонент фільму, що містить діалог, музику, розповідь і звукові ефекти;

2. Фотографічна звукова доріжка на кіноплівці.

САУТЕРН [*англ.* Southern — «південний»] — за аналогією до терміна «вестерн» (західний) позначає популярний жанр американського кіно в 1920-х — 1930-х роках.

Див. *Вестерн*.

САФАРІ-ФІЛЬМ [*англ.* Safari Film] — підкатегорія пригодницького фільму, в якому більша частина дії розгортається в джунглях, де герої стикаються з різноманітними труднощами та небезпеками. Основою для подібних фільмів нерідко були сюжети книжок про експедиції європейців в африканські джунглі XIX століття.

Приклади фільмів: «Король джунглів» (*King of the Jungle*, 1933, реж.: Г. Б. Гамберстоун, М. Марцін), «Книга джунглів» (*The Jungle Book*, 1942, 1994, реж.:



Король джунглів, 1933



Книга джунглів, 1942



Смарагдовий ліс, 1985

З. Колда, С. Соммерс), «Смарагдовий ліс» (*The Emerald Forest*, 1985, реж. Дж. Бурмен), «Берег москітів» (*The Mosquito Coast*, 1986, реж. П. Вір) та ін.

СЕКС-БОМБА [*англ.* Sexbomb] — характеристика кіноактриси, амплуа якої — спокушати чоловіків і викликати сексуальне бажання в чоловічої категорії публіки. Часто акторська майстерність цих актрис підмінена яскраво вираженими сексапільними зовнішніми даними. Вислів «секс-бомба» з'явився 1946 року. Під час випробування атомної бомби на острові Бікіні на корпус бомби приклеїли плакат фільму «Гільда» (*Gilda*, 1946) з дуже популярною на той час американською акторкою Рітою Гейворт.

Див. *Вамп*.



Ріта Гейворт у фільмі «Гільда», 1946

СЕКСПЛУАТАТОРСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Sexploitation Film] — фільми, у яких з метою отримання прибутку використовують відверті сексуальні сцени і теми, пов'язані з сексом. Інакше кажучи, фільми, що експлуатують інтерес публіки до сексу.

СЕМІОТИКА КІНО [*грецьк.* Semeiotikon від Semeion — «знак», «ознака»] — напрям у сучасному кінознавстві, що розглядає кінематограф як специфічну знакову систему або сукупність знакових систем. Метод семіотики кіно вибудуваний на базі сучасної лінгвістики, етнології, структурної поетики. Перші спроби семіотичного дослідження кіно припадають на 1920-ті роки.



Суцільнометалева оболонка, 1987

СЕРЖАНТСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Combat Film] — різновид військово-пригодницького жанру в американському кіно, поширеного в 1950-х роках.

На противагу воєнним полотнам на кшталт «Найдовшого дня» (*The Longest Day*, 1962, реж.: Е. Мартон, К. Аннакін, Б. Вікі) або «Битви за виступ» (*Battle of the Bulge*, 1965, реж. К. Аннакін), що відтворюють зазвичай велику операцію в масштабах щонайменше одного з фронтів; предметом зображення в «сержантських фільмах» є будь-яка ізольована операція одного невеликого підрозділу. Особливу популярність у 1950-ті роки цих стрічок і саму назву голлівудського еквівалента «історії взводу» — жанру, добре відомого за зарубіжною військовою літературою, — пов'язують в американському кінознавстві із зіграною Джоном Вейном 1950 року роллю сержанта Страйкера у фільмі «Піски Іводзіми» (*Sands Of Iwo Jima*, 1949, реж. А. Дван).

Сержант Страйкер, непохитно відданий військовому обов'язку, зберігає холоднокровність у найнебезпечніших ситуаціях, уміє миттєво знайти єдино правильне рішення. Герой Вейна — старий добрий служака-сержант, який спочатку викликає в новобранців недоброзичливу настороженість, але поступово завойовує їхню повагу і відданість. Сержант Страйкер, крім статутних і братніх стосунків, був іще пов'язаний із підлеглими відносинами наставник — підопічні.



Декілька хороших хлопців, 1992

Герой «сержантських фільмів» іноді мав інше військове звання — аж до полковника. Однак він неодмінно піддавався «сержантизації». З кінця 1950-х років потік «сержантських фільмів» дещо спав. Натомість із 1961 року, з виходом на екран фільму «Гармати острова Навар» (*The Guns of Navarone*, 1961, реж. Дж. Лі Томпсон), різко зросла кількість фільмів, де основу сюжету становили дії групи відчайдухів у тилу противника. Ці фільми побудовані за типовою схемою: розроблення плану операції, добір кандидатів, попереднє тренування і, нарешті, сама операція — здебільшого надзвичайно складна і відповідальна, пов'язана з нечуваним ризиком і неймовірними труднощами. Однак серед фільмів, створених на основі цієї схеми, були й цілком гідні.

У 1980-х роках інтерес до «сержантських фільмів» різко згасає. Найцікавішу спробу реанімувати жанр зробив Стенлі Кубрик. У фільмі «Суцільнометалева оболонка» (*Full Metal Jacket*, 1987) він досліджує психологію війни та стосунки підлеглого і наставника.



Я — солдат, 2015

Інші фільми: «Кілька хороших хлопців» (*A Few Good Men*, 1992, реж. Р. Райнер), «Врятувати рядового Раяна» (*Saving Private Ryan*, 1998, реж. С. Спілберг), «Морпіхи» (*Jarhead*, 2005, реж. С. Мендес), «Я — солдат» (*I Am a Soldier*, 2015, реж. Л. Ларів'єр).

СЕРІАЛ [від *лат.* Series; *англ.* Serial — «ряд»].

1. Багатосерійний фільм (часто телефільм), об'єднаний єдиною наскрізною сюжетною дією;

2. Послідовність фільмів (зазвичай телевізійних), де кожен наступний розвиває сюжетну лінію, розпочату в попередніх. Часом чергову серію знімають тоді, коли демонструють одну з попередніх, а сценарист іще не знає, чим зрештою завершиться історія, автором якої він є. Перший серіал — «Що сталося з Мері?» (*What Happened to Mary*, США, 1912, реж. Ч. Брабін). Одним із найпопулярніших голлівудських серіалів є пригодницький фільм «Космічний корабель у Невідоме» (1936), що був також одним із найдорожчих серіалів

(близько 350 тис. доларів). Після Другої світової війни інтерес до кіносеріалів спав, натомість беззаперечні переваги серіал здобув на телебаченні, де успішно розвивається.

СЕРІЇ [*лат.* Series — «ряд»] — багатосерійний фільм, що, на відміну від серіалу, не пов'язаний єдиним сюжетом, має певну спільну для всіх серій ознаку — одного головного героя (героїв), подібний характер сюжету, який розвивається за розробленою формулою. Існує ціла група фільмів, які не планували перетворювати на серії, але які спровокували створення своїх сиквелів (продовжень) — «Дракула» (*Dracula*, 1931, реж. Т. Броунінґ), «Франкенштейн» (*Frankenstein*, 1931, реж. Дж. Вейл), «Мумія» (*The Mummy*, 1932, реж. К. Фройнд), «Людина-невидимка» (*The Invisible Man*, 1933, реж. Дж. Вейл), «Лессі повертається додому» (*Lassie Come Home*, 1943, реж. Фред М. Вілкокс).

Наприкінці 1970-х років серії переживали ренесанс у вигляді прибуткового сиквела — науково-фантастичні фільми «Зоряні війни» (*Star Wars*, 1977, реж. Дж. Лукас), «Супермен» (*Superman*, 1978, реж. Р. Доннер), «Чужий» (*Alien*, 1979–2017), «Зоряний шлях» (*Star Trek*, 1979, реж. Р. Вайз), бойовики «Індіана Джонс» (*Indiana Jones*, 1981, реж. С. Спілберґ), «Рембо: Перша кров» (*First Blood*, 1982, реж. Т. Кочефф), фільми жахів «П'ятниця, 13-те» (*Friday, The 13th*, 1980–2009), «Кошмар на вулиці В'язів» (*A Nightmare on Elm Street*, 1984–2010), комедії «Поліцейська академія» (*Police Academy*, 1984–1997), «Поліцейський з Беверлі-Гіллз» (*Beverly Hills Cop*, 1984–1994). Нумерувати назви стало особливо модним у 1970-ті роки: «Роккі» (*Rocky*, 1976–1990), «Міцний горішок» (*Die Hard*, 1988–2013).

Серії старі, як і сама література. Цю давню традицію неважко простежити від часів Гомера. Щойно кінопромисловість досягла певного рівня розвитку, серії з'явились і в кіно, зокрема під впливом кількох чинників: романів із продовженнями («Три мушкетери», «Шерлок Голмс»), книжок з тим самим героєм, які періодично виходили («Нік Картер» або «Фантомас»), а також романів-фейлетонів, які ще з епохи романтизму друкувалися від номера до номера в газетах із великими тиражами.



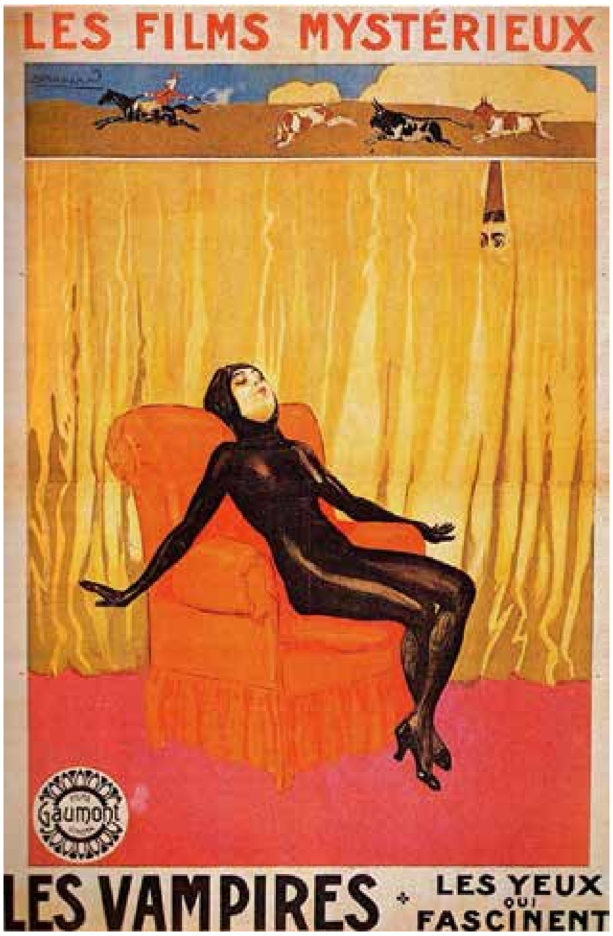
Фантомас, 1913

Приблизно з 1907 року Європа була заповнена невеликими книжечками-щотижневиками, які мали яскраво розфарбовані обкладинки, наддрібний шрифт. Дешеві книжки про пригоди Ніка Картера, Ната Пінкертона, Буффало Білла, Моргана-пірата друкували багатьма мовами.

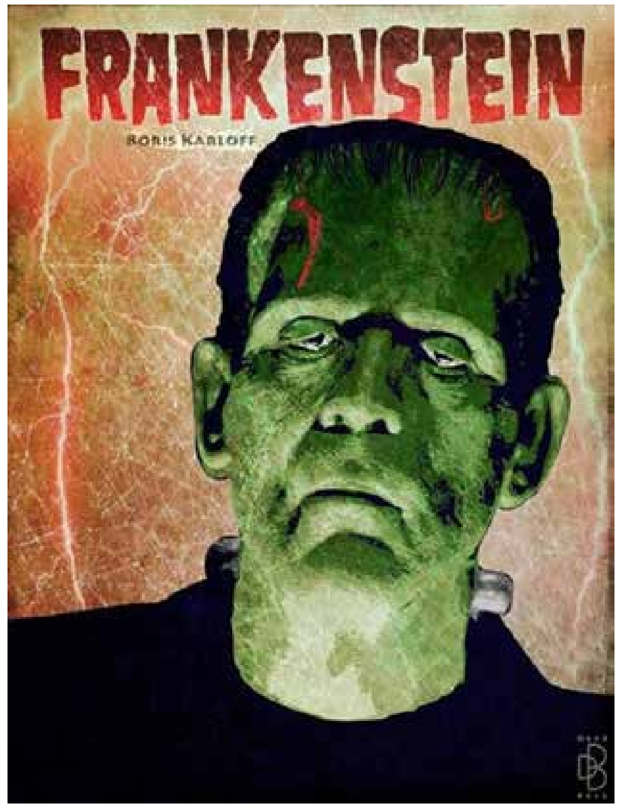
Перші кіносерії з'явилися на початку століття: Франція — «Нік Картер» (*Nick Carter, le roi des détectives*, 1908, реж. В. Жассе, 6 серій), «Зіґомар, король злодіїв» (Zigomar, 1911–1912, реж. В. Жассе, 4 серії); Данія — «Нат Пінкертон» (*Nat Pinkerton*, 1909, реж. В. Ларсен, 2 серії); Америка — «Що сталося з Мері?» (1912). Перші серії з очікуванням продовжень (перехідним сюжетом) — «Пригоди Кетлін» (1913). Перше міжнародне визнання здобули серії «Протеа» (*Protéa*, Франція, 1913, реж. В. Жассе), «Небезпечні пригоди Поліни» (*Perils Pauline*, США, 1914, реж. Д. Маккензі, Л. Ганьє, 20 серій), «Фантомас» (*Fantômas*, Франція, 1913–1914, реж. Л. Феяд, 6 серій), «Вампіри» (*Les vampires*, Франція, 1915–1916, реж. Л. Феяд, 10 серій),



Зіґомар, король злодіїв, 1911–1912



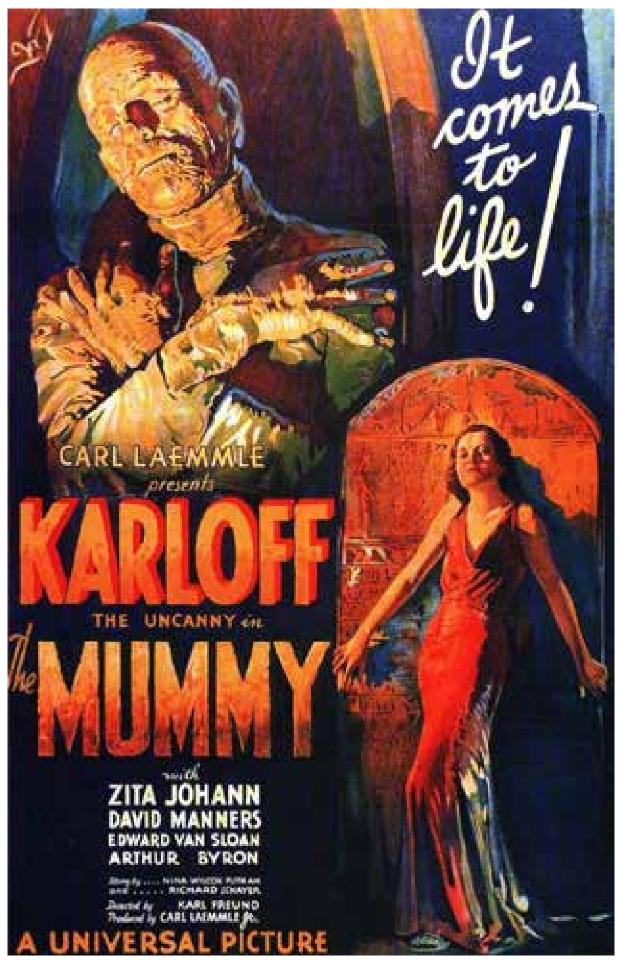
Вампіри, 1915–1916



Франкенштейн, 1931



Жюдекс, 1916–1917



Мумія, 1932



Кошмар на вулиці В'язів, 1984

«Жюдекс» (*Judex*, Франція, 1916–1917, реж. Л. Феяд, 12 серій).

Кіносерії є окремими фільмами із завершеними сюжетами, об'єднаними спільним головним героєм або героями, подібним стилем, виробленою формулою — сюжетною схемою. Найвідоміші картини-серії — «Бетмен» (*Batman*, 1989–1997, 2005–2012, 7 фільмів), «Супермен» (*Superman*, 1978–1987, 2006–2016, 6 фільмів), «Індіана Джонс» (*Indiana Jones*, 1981–2008, 2008–2023, 5 фільмів), «Зоряні війни» (*Star Wars*, 1977–2019, 9 фільмів), «Міцний горішок» (*Die Hard*, 1988–2013, 5 фільмів), «Смертельна зброя» (*Lethal Weapon*, 1987–1998, 4 фільми), «Горець» (*Highlander*, 1986–1994, 2000–2007, 5 фільмів), «Рембо» (*Rambo*, 1982–1988, 2008, 4 фільми), «Роккі» (*Rocky*, 1976–1990, 2006–2015, 7 фільмів). Багато героїв серіалів перекочували в кіно з газетних коміксів (Бетмен, Супермен, Дік Трейсі, Бак Роджерс та ін.).

Найдовшими є серії про Джеймса Бонда (1962–2021, 25 фільмів) і фільмів жахів «П'ятниця, 13» (*Friday the 13th*, 1980–2009, 12 фільмів), «Кошмар на вулиці В'язів» (*Nightmare on Elm Street*, 1984–2010, 9 фільмів), «Геловін» (*Halloween*, 1978–2002, 8 фільмів).

Здебільшого фільм не планують власне як серію, але комерційний успіх спонукає творців продовжити розроблення «золотої жили». Таким чином з'являються сиквели (див. *Фільм-продовження*) — «Парк юрського періоду» (*Jurassic Park*, 1993, реж. С. Спілберґ), «Термінатор» (*The Terminator*, 1984, реж. Дж. Кемерон).

Рідше знімають приквели — розповіді про події, що передують фільму-оригіналу (першоджерелу), якот «Зоряні війни» (*Star Wars*, 1977, реж. Дж. Лукас).

Див. *Приквел*, *Сиквел*, *Бондіана*.

СИНЕМА-ВЕРІТЕ [*фр.* Cinéma-vérité — «кінoправда»] — прийнятий на Заході термін, що позначає метод знімання документальних і художньо-документальних фільмів, ґрунтований на розгорнутих інтерв'ю та спостереженні за реальними або штучно провокованими ситуаціями. Термін «синема-веріте» був уведений на межі 1950-х — 1960-х років групою французьких документалістів. Поширення «синема-веріте», як і «прямого кіно», пов'язане з появою легкої і безшумної знімальної та звукозаписувальної апаратури, високочутливої кіноплівки.

Як самостійна течія «синема-веріте» проіснувала лише кілька років, але її методи вплинули на кінематографістів різних країн, знайшовши застосування в доволі різнопланових творах. Риси, близькі до «синема-веріте», виразно помітні у фільмах «вільного кіно» і в низці документальних стрічок, створених у Канаді, Японії та інших країнах, а також в ігрових картинах «нью-йоркської школи» і «нової хвилі».

СИНЕМАЛОГІЯ [*англ.* Cinemalogy] — один із інструментів онтопсихологічного методу, виник більшою мірою випадково, а почасти — через потребу, коли італійський учений, професор Антоніо Менегетті спостерігав за дискусією людей, які обговорювали щойно переглянутий фільм. Картина спонукала до обговорення, яке допомагало виявити проєктивний характер власних рішень, а також давало кожному глядачеві змогу зрозуміти, наскільки його особисте сприйняття розходиться з об'єктивним змістом кінофільму.

Кінопродукція відіграє в житті сучасного людства настільки величезну роль, що давно пора підвести під це явище філософську базу. Професор Менегетті фактично зробив відкриття, що витало в повітрі, — кінематограф відображає «колективне несвідоме», віддзеркалює ті реальні процеси, які відбуваються з людьми в ту чи іншу епоху. Однак кінематограф це робить ніби мимоволі; «одкровення кінематографа» варто шукати не там, де він щось декларує, про щось говорить ілюстративно, а там, де він «обмовляється».

Мета синемалогії — навчити глядача бути уважним до свого способу мислення та власного вибору, бо на цьому будується його життя. Синемалогічний аналіз допомагає точно прочитати образне послання, оцінити збоку, винести уроки з чужих помилок, не припускаючись їх у своєму житті. Таким чином, істинним об'єктом синемалогії є не сам фільм і не творчість режисера, а глядачі (їхні емоції, переживання, інтерпретації). Синемалогія дає глядачеві змогу зрозуміти власні особливості, що формують певний тип поведінки. Зрозуміти кіно — означає зрозуміти і почати контролювати власне життя.

Див. *Кінознавство*.

СИНЕМА-НОВО [*порт.* Cinema Novo — «нове кіно»] (національні хвилі) — напрям, ідеологічним підґрунтям якого є прагнення радикальних соціальних перетворень. Синема-ново окреслило перехід від колишньої естетики бразильського кінематографа, що наслідував голлівудські стилі та жанри, до політичного кіно, яке надихалось ідеями італійського неореалізму і французької нової хвилі.

У межах цього напряму працювали режисери Жоакін Педру ді Андраді, Карлуш Дьегіш, Нелсон Перейра дос Сантос і Руй Герра, однак найважливішою фігурою став Глаубер Роша. В історії напряму можна виділити три взаємопов'язані періоди. У перші чотири роки фільми робили акцент на периферії, перемістивши дію з урбаністичного світу мейнстримного кіно в сільську місцевість, де жили селяни. Яскравий приклад — «Бог і диявол на землі сонця» (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964) Глаубера Роші. Фільми другого періоду, наприклад «Любовний голод» (*Fome de Amor*, 1971) Нелсона Перейри дос Сантоса, відгукнулися на воєнний переворот 1964 року. Їхні творці аналізували причини, через які синема-ново не зуміло захопити публіку. Фінальний «тропікальний» етап, до якого належать «Боги і мерці» (*Os Deuses e os Mortos*, 1970) Руя Герри, від політики перейшов в естетику; напрямок помер, бо поховав власні принципи.

СИНЕМАТЕКА [*англ.* Cinemateka] — див. *Фільмотека*.

СИНЕМАТОГРАФ [*фр.* Cinématographique] — застаріла назва кінематографа, що походить від назви апарата «синематограф», винайденого братами Люм'єр.



Постер сеансу синематографа братів Люм'єр, 1895

СИНЕПЛЕКС [*англ.* Cineplex] — кінозал або мережа кінозалів, розміщених у торгових центрах. Осрбливого поширення синеплекси набули у США.

Див. *Малтиплекс*.

СИНЕРАМА [*англ.* Cinerama] — система панорамного кіно, у якій фільм знімають кількома кінокамерами і демонструють на вигнутому екрані великих розмірів, що створює в глядача ілюзію присутності; є різновидом широкоформатного кіно.

СИНОПСИС [*англ.* Synopsis] — короткий зміст фільму, переказ на кількох сторінках сценарію або проєкту фільму.

СИНХРОНІЗАЦІЯ [від *грецьк.* Synchronismos; *англ.* Lock; Synchronization] — об'єднання кіноплівки з фонограмою таким чином, щоб артикуляція відповідала мовленню.

СИСТЕМА «ЗІРОК» [*англ.* Star System] — система, що виникла у США 1910 року. У перші роки розвитку американського кіно імен акторів у стрічках не називали, тому глядачі називали героїв, які замаються: за назвами кінофірм, у яких вони знімалися, а також за зовнішніми даними. Карлу Леммле — голові провідної компанії *ІМП* — першому спало на думку використати популярність актора або актриси для приваблення публіки в кінотеатр, так була започаткована система «зірок». Першою «зіркою» в історії американського кіно стала 1910 року акторка *ІМП* Флоренс Лоренс, яка отримала не тільки підвищену платню, а й широке «пабліситі» (рекламу).

Спроба виявилася успішною. Приклад *ІМП* наслідували інші компанії, які стали рекламувати імена своїх акторів. Спочатку для зйомок фільму запрошували одного популярного актора (Мері Пікфорд, Дуглас Фербенкс, Вільям Герт та ін.). Протягом 1920-их років у фільмі брали участь переважно вже дві «кінозірки» (герой і героїня). У разі комерційного успіху фільму пару знімали в інших фільмах, у разі невдачі — роз'єднували. Система «зірок», тривалі контракти підприємців із популярними акторами визначали створення сценаріїв, що мали успіх у глядачів.

У 1960-х роках кінопідприємці почали практикувати постановку фільмів за участю багатьох «зірок» (іноді до 30). Крім акторів тієї країни, де створюють фільм, залучають і популярних іноземних акторів.

СИКВЕЛ [*англ.* Sequel — «результат», «наслідок] — продовження фільму, що мав комерційний успіх, зазвичай із тими самими акторами в головних ролях. Продовження популярних картин з'являлися ще в період німого кіно: «Шейх» (*The Sheik*, 1921, реж. Дж. Мелфорд) і «Син шейха» (*The Son of the Sheik*, 1926, реж. Дж. Фіцморіс). У 1930-ті роки особливо часто знімали продовження популярних фільмів жаху.

Зразком сиквелів, що зберігають високий рівень оригіналу, є серія стрічок про «Тонку людину» (*The Thin Man*, 1934, і п'ять сиквелів до 1947). Іноді оригінал і продовження пов'язані лише формально, спільними персонажами. Так, сиквел фільму жахів «Люди-кішки» (*Cat People*, 1942, реж. Ж. Тюрнер) був поетичною

притчею про дитинство й дитячі страхи: «Прокляття людей-кішок» (*The Curse of the Cat People*, 1944, реж.: Р. Вайз, Г. фон Фріч). Згодом, однак, продовження все частіше програвали оригіналам.

Автори фільму-хіта, відчувши «золоту жилу», починають її розробляти, так би мовити — «нові пригоди улюблених героїв». Часто фільм-продовження отримує порядковий номер, а грають у ньому ті самі актори. Першим сиквелом із цифрою в назві був фільм «Квотермасс-2» (*Quatermass II*, 1957, реж В. Гест), проте тенденція набула поширення лише на зламі 1970-х — 1980-х років, із появою низки пронумерованих продовжень фільмів «Роккі» (*Rocky*, 1976–1990) та «Супермен» (*Superman*, 1978–1987).

Сучасні сиквели часто механічно дотримуються успішної формули оригіналу, не додаючи нічого нового. Винятком є три фільми серії «Чужий» (*Alien*, 1979–2017), що належать до різних жанрів. Іноді між появою оригіналу і сиквелу минають десятки років: «Чарівник із країни Оз» (*The Wizard of Oz*, 1939, реж. В. Флемінґ) отримав продовження аж за 46 років в «Поверненні до Оз» (*Return to Oz*, 1985, реж. В. Мерч).

У пошуках формули касового успіху Голлівуд уважає за краще діяти напевно, випускаючи продовження популярних фільмів, як-от «Зоряні війни» (*Star Wars*, 1977, реж. Дж. Лукас), «Індіана Джонс: У пошуках втраченого ковчега» (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, реж. С. Спілберг), «Бетмен» (*Batman*, 1989, реж. Т. Бертон) і «Смертельна зброя» (*Lethal Weapon*, 1987, реж. Р. Доннер) та ін.

Крім того, більше, ніж будь-коли, почали приділяти увагу блискучому минулому Голлівуду, перезнімаючи такі старі хіти, як «Диво на 34-й вулиці» (*Miracle on 34th Street*, 1946, реж. Ж. Сітон) і «Мис страху» (*Cape Fear*, 1952, реж. Дж. Лі Томпсон). Багато інших картин на зразок «Троє чоловіків і немовля» (*Three Men and a Baby*, 1987) і «Соммерсбі» (*Sommersby*, 1993) є римейками широко відомих іноземних стрічок. Серед дедалі збільшуваної кількості фільмів, навіяних телевізійними серіалами, варто виділити картини «Утікач» (*The Fugitive*, 1993, реж. Е. Девіс) і «Флінтстоуни» (*The Flintstones*, 1994, реж. Б. Левант).



Шейх, 1921



Син Шейха, 1926

Майже кожен комерційний успіх великої студії супроводжує неминуче продовження. За межами Голлівуду сиквели з'являються рідше. Унікальним експериментом є серія продовжень, знятих Франсуа Трюффо, після його багато в чому автобіографічного фільму «Чотириста ударів» (*Les Quatre Cents Coups*, Франція, 1959), у яких простежена значна частина життя (протягом двадцяти наступних років) Антуана Дуанеля — альтер-еґо Трюффо.

Див. *Приквел*.

СИТКОМ [*англ.* Sitcom, скор. від Situation + Comedy — «ситуаційна комедія»] — див. *Комедія інтриги*.

СІ-ДІ-АЙ [*англ.* C-D-A] — назва системи на компакт-дисках, що дає глядачам змогу за допомогою спеціальної комп'ютерної програми взаємодіяти із зображенням (тобто змінювати його). У цій системі зняті деякі ігрові стрічки.

Див. *Інтерактивне кіно*.

СІМЕЙНА САГА — гангстерський фільм про «сім'ю».

Див. *Гангстерський фільм*.

СІМЕЙНА КОМЕДІЯ [*англ.* Domestic Comedy] — піджанр фільму про кумедні події, які здебільшого стаються з членами сім'ї або невеликої групи знайомих людей. Подібні вуличні скетчі були поширені на початку і в середині 1920-х років. Піджанр сімейної комедії найбільшого поширення набув у 1950-х роках на телебаченні.

СКРИПТ-ҐЬОРЛ [*англ.* Script Girl] — зазвичай жіноча професія в західному кіно — секретарка і помічниця режисера, яка веде детальний щоденник зйомки фільму.

СЛАЙД — див. *Діапозитив*.

СЛЕПСТИК [*англ.* Slapstick — «хлопушка»] — комедія стусанів і ляпасів, особливо популярна на початку XX століття. Засновником слепстику є американський режисер Мак Сеннет.

Див. *Кістоунські комедії*.



СЛЕШЕР [*англ.* Slash — «удар від плеча»; «рубати»] — піджанр фільму жахів (його називають також «фільм відліку тіл» або «фільм мертвих підлітків»), у якому діє вбивця-психопат, котрий іноді носить маску, іноді має надприродні здібності, переслідуючи і витончено вбиваючи один за одним певну кількість людей, здебільшого підлітків, у типово випадковій неспровокованій манері, позбавляючи життя багатьох людей за один день.

У слешері вбивця майже завжди використовує нетрадиційні різновиди зброї: леза, бензопили, колуни, тупі предмети. У цих фільмах немає зомбі, іншопланетян, монстрів та інших міфічних та вигаданих істот. Слешер, на відміну від інших піджанрів фільму жахів, за збереження названої вище концепції лякає напругою, очікуванням смерті. Отже, вбивці у фільмі рідко постають у кадрі на повний зріст або з'являються під кінець фільму в розв'язці сюжету.

Слешер з'явився на початку 1960-их як популярний спосіб полоскотати нерви, а сягнув піку роквіту

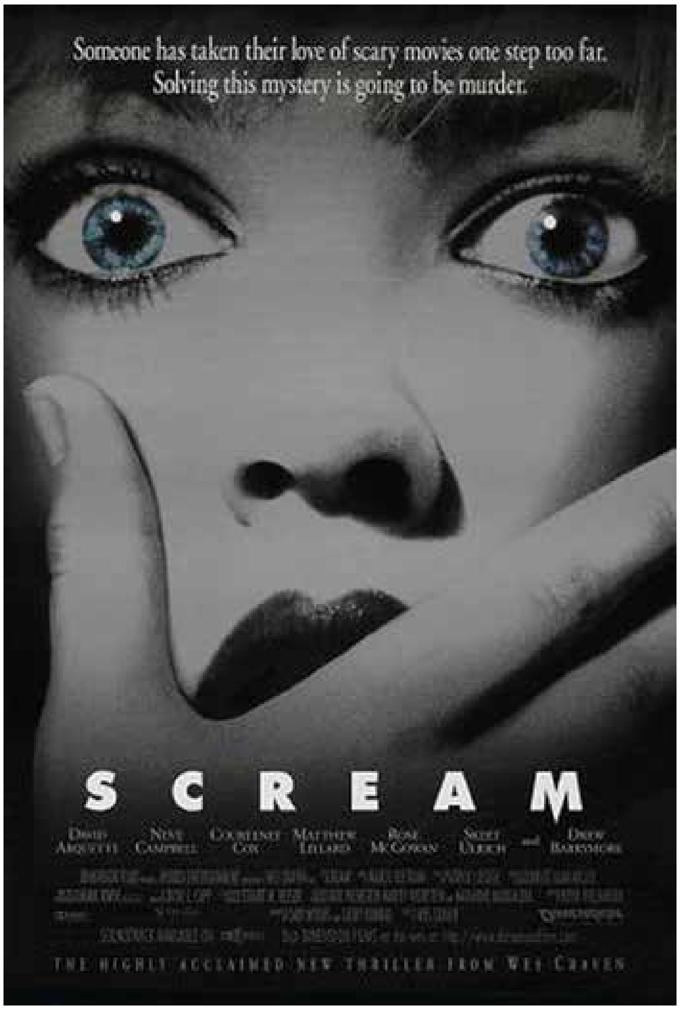


Маніяк, 1934

наприкінці 1970-х. Зазвичай у таких фільмах жорстокий психічнохворий персонаж, який мав важке дитинство, переслідує і вбиває своїх жертв. Ключову роль відіграє сексуальність: нерозбірливість однієї з героїнь нерідко протиставлена цнотливості іншої, яка, найімовірніше, і виживе. У жанру були літературні та театральні попередники, але проривним для кінослешера виявився



Геловін, 1978



Крик, 1996

1960 рік, коли на екрани вийшли «Психо» (*Psycho*, 1960) Альфреда Гічкока та нашумілий «Крізь замкову шпарину» (*Peeping Tom*, 2002) Майкла Павелла.

З виходом «Геловіна» (*Halloween*, 1978) Джона Карпентера жанр увійшов у свою золоту епоху, зразками якої можна вважати «Очі Лори Марс» (*Eyes of Laura Mars*, 1978) Ірвіна Кершнера, «П'ятницю 13-те» (*Friday the 13th*, 1980) Шона Каннінґема, «Чужого» (*Alien*, 1979) Рідлі Скотта і «Одягненого для вбивства» (*Dressed to Kill*, 1980) Браяна Де Пальми. У «Кошмарі на вулиці В'язів» (*A Nightmare on Elm Street*, 1984) Веслі Крейвена вбивця взагалі був з того світу, а «Крик» (*Scream*, 1996) постмодерністськи обіграв жанрові кліше.

Величезний успіх «Геловіну» (*Halloween*, 1978) Джона Карпентера розпочав бум слешерів у 1978–1984 роках. За структурою фільм відповідав формі слешера: пролог, показаний за допомогою флешбеку, героїня-незайманка, жертви без розбору і серійний убивця, очима якого відтворена більшість подій. Карпентер зробив особливу ставку на останній елемент і максимально використав стедікам — стабілізатор камери, винайдений зовсім нещодавно.

Було випущено чимало сиквелів, багато з яких не мали стосунку до оригіналу. Винятком став «Геловін» (*Halloween*, 2018) Девіда Ґордона Ґріна, дія якого відбувається через 40 років після подій оригіналу. П'ятий фільм популярної слешер-франшизи «Крик» (Scream, 2022) вийшов на екрани 14 січня 2022 року.

Див. *Горор*.

СЛЬОЗОТОЧИВИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Weepie Film] — фільми, у яких використовують прийоми, що змушують глядачів плакати. Зазвичай це романтичні фільми про самопожертву, нерозділене кохання, справжню дружбу. Фільми розраховані переважно на сентиментального глядача. Класичні фільми: «Незабутній роман» (*An Affair to Remember*, 1957, реж. Л. Маккері), «Історія кохання» (*Love Story*, 1970, реж. А. Гіллер), «Останній танець» (*Last Dance*, 1996, реж. Б. Бересфорд).

Див. *Романтичний фільм*, *Мелодрама*.



Останній танець, 1996

СПІВПРОДЮСЕР [*англ.* Coproducer] — продюсер, який відіграє важливу роль у створенні фільму або безпосередньо відповідає за адміністративну частину його виробництва. Співпродюсер несе менше відповідальності за кінцевий продукт, ніж продюсер. Якщо у фільму більше одного продюсера, це не означає, що вони «співпродюсери» в технічному смислі цього слова.

Див. *Продюсер*

СОЦІОЛОГІЯ КІНО [*англ.* Sociology of Film] — наукова дисципліна, що вивчає кіно як соціальний інститут, тобто функціонування кіномистецтва в суспільстві (закономірності створення, розповсюдження і сприйняття фільмів), суспільну потребу в кіно і ступінь її реалізації. Розвиток соціології кіно розпочинається з моменту виникнення самого кіно. З'являються теоретичні праці з аналізом закономірностей виробництва фільмів і кіновідвідуваності (Е. Альтенло «Про соціологію кіно», 1914, Німеччина). Згодом були спроби осмислити соціальну роль кінематографа — Л. Деллюк, Л. Муссінак (Франція), К. Іжиковський (Польща), Балаш (Угорщина). Дослідницька робота провадилась у двох напрямах:

1. Емпіричні дослідження інституціональних аспектів кінематографа — публіки (Д. Маєр, Велика

Британія; Ж. Дюран, Франція) і кіновиробництва (Л. Ростен, Д. Хендел, Г. Паудермейкер, США);

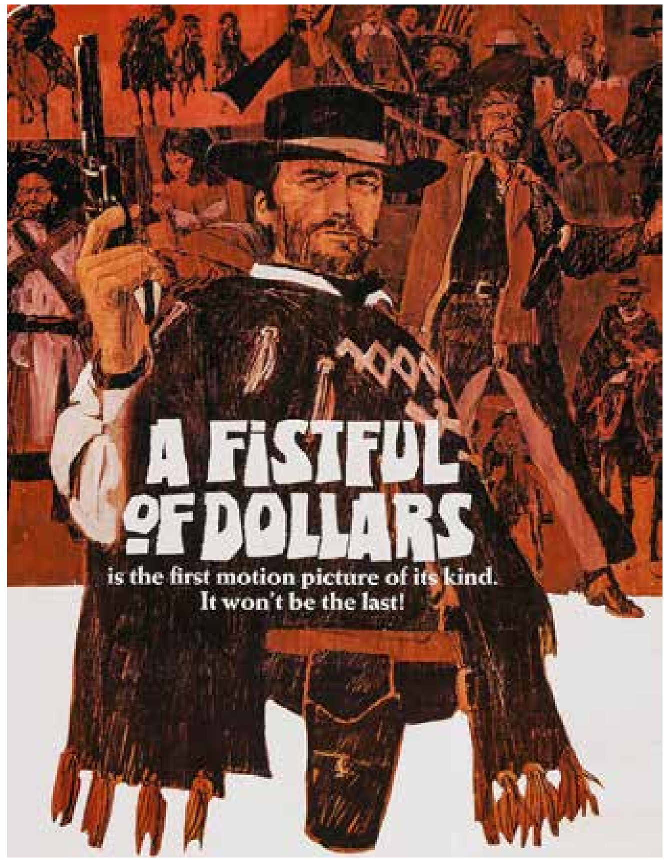
2. Вивчення змісту «екранного світу», механізмів впливу кіно на глядача (у США — М. Волфенстайн і Н. Лейтес, Д. Джонс, М. Мід; міжнародне дослідження кіногероя 1960–1963) та емпіричні дослідження впливу кіно (у США — Р. Алберт, А. Бандура, Л. Берковіц); помітне місце займали роботи, у яких, під час аналізу змісту і впливу самого феномена, кіно трактували як вираження «колективної свідомості» (З. Кракавер, США; Е. Морен, Франція).

Новий етап розвитку соціології кіно пов’язаний з виходом книжки американського дослідника Д. Джарві «До соціології кіно» (1970), у якій завдяки синтезу обох підходів попереднього періоду комплексно вивчені різні аспекти кіно як соціального інституту (виробництво, розповсюдження, зміст і сприйняття фільмів). Програма цілісного соціологічного аналізу була реалізована Джарві на матеріалі гонконзького кіно. У 1970-ті роки важливого значення набули праці Е. Тюдора (Велика Британія), який здійснив аналіз кіно з позицій соціології масових комунікацій, і Д. Прокопу (ФРН), який досліджував вплив різних форм організації кінопромисловості на зміст і форму фільмів, на соціальну роль кіно.

«СПАГЕТІ-ВЕСТЕРН» [*англ.* Spaghetti Western — «макаронний вестерн»] — питомі італійські вестерни, що набули поширення в середині 1960-х років. Кілька режисерів-бунтарів надали жанру, в якому раніше був наявний чіткий розподіл на героїв і лиходіїв, двоїстості і безпринципності. Прийнято вважати, що назву для цих європейських вестернів, переважно італійських, придумав іспанський журналіст Альфонсо Санчес.

Італійському пригодницькому кіно завжди був властивий міфологічний або псевдоісторичний характер. У стрічках про пригоди Одіссеїв і Гераклів було нагадування про італійську історію, культуру, легенди чи літературні першоджерела. Але звідки в Італії взялися ковбої, шерифи, мустанги, решта атрибутів Далекого Заходу? Проте несподівано головною формою італійського пригодницького фільму стає саме вестерн. На відміну від американських вестернів, де найсильніший захищав найслабшого, а у двобої перемагав не лише найсильніший, а і найблагородніший герой, в італійських були зміщені акценти. Конфлікт, на якому будувався сюжет, зводився до боротьби між двома, а частіше трьома бандами чи бандитами, які змагалися за скарб або за гроші.

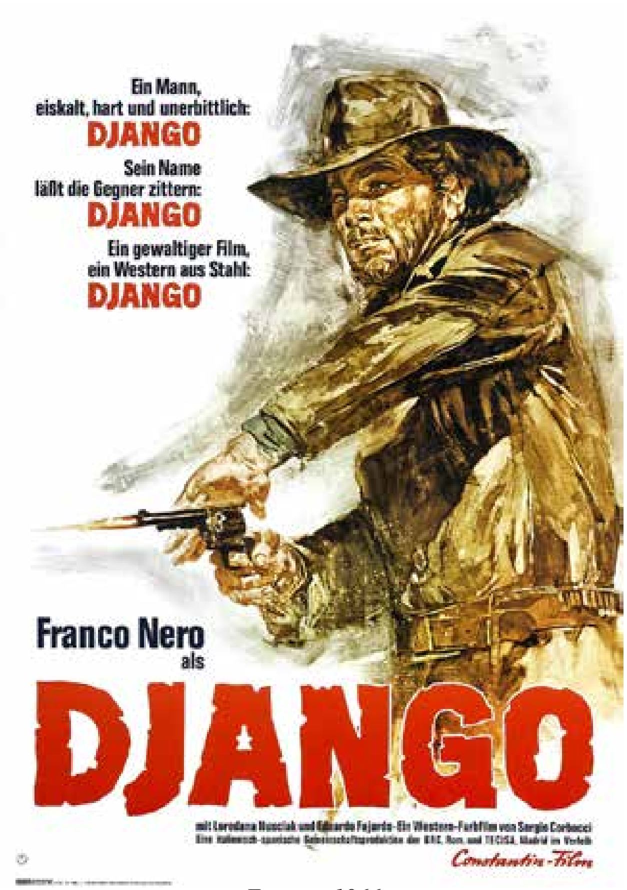
1969 року на екрани Італії вийшло 80 вестернів, і це тоді, коли в Америці жанр увійшов у кризу. Герої італійських вестернів переважно цинічні, хитрі або недолугі. Атмосфера у вестернах по-італійськи зазвичай похмура і гнітюча. Італійський вестерн увібрав усе, що було досягнуто американським пригодницьким кінематографом: ситуації, трюки, сюжетні та ігрові знахідки. Італійський вестерн — це своєрідна антологія американського вестерну. Щоправда, італійські



За жменю доларів, 1964



На кілька доларів більше, 1965



Джанго 1966



Хороший, поганий, злий, 1967

режисери творчо переробили вестерн. У створюваних ними фільмах усе, що було непорушним для американського кіно, перевerталося з ніг на голову.

Найпопулярніші вестерни італійською зняті в 1960-х — на початку 1970-х років відомими режисерами: «За жменю доларів» (*Per un pugno di dollari*, 1964, реж. С. Леоне), «На кілька доларів більше» (*Per qualche dollaro in più*, 1965, реж. С. Леоне), «Хороший, поганий, злий» (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1967, реж. С. Леоне), «Джанґо» (*Django*, 1966, реж. С. Корбуччі); «Його звали Трійця» (*Lo chiamavano Trinità*, 1970, реж. Е. Барбоні).

«СПАГЕТІ-ГОРОР» [*англ.* Spaghetti Horror — «макаронний фільм жахів»] — італійські фільми жахів, що набули поширення наприкінці 1960-х років. Італійські жахи увібрали все створене раніше в цьому жанрі американцями і англійцями. Однак завдяки роботі художників-декораторів і гримерів ці фільми виходили кривавішими і страшнішими. Дія таких стрічок розгортається десь у Європі чи Америці. Класик італійських жахів Даріо Ардженто у своїх найкращих фільмах поєднував надзвичайну жорстокість із казковою нереальністю дії: «Птах із кришталевим пір'ям» (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1969), «Кіт із дев'ятьма хвостами» (*Il Gatto A Nove Code*, 1971), «Зітхання» (*Suspiria*, 1977) і «Феномени» (*Phenomena*, 1985).

Найвідоміші режисери італійських жахів: Маріо Бава («Чорний шабаш», «Кімната тортур кривавого барона»), Лючіо Фульчі («Зомбі»), Серджо Марітіно («Світ канібалів»), Умберто Ленці («З'їдені живцем», «Місто кошмарів»), Руджеро Деодато («Останні канібали»), Ентоні Даусен («Апокаліпсис канібалізму»). Особливого поширення в Італії набули ґотичні фільми жахів, так називані «жовті фільми».

Див. *Жовтий фільм.*

СПАЛЬНИЙ ВАГОН [*англ.* Sleeper] — неперспективні фільми, що показують без супровідної гучної реклами і що отримують комерційний успіх, на який від самого початку ніхто не розраховує: «Марті» (Marty, 1955, реж. Д. Манн), «Домашня вечірка» (*House*



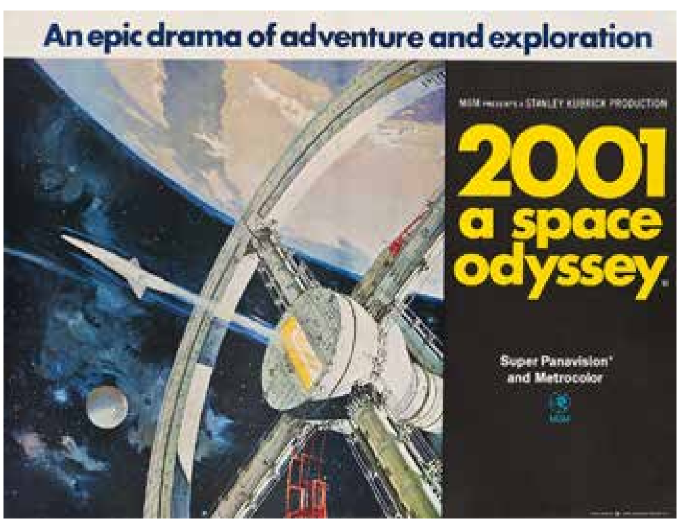
Марті, 1955

Party, 1990, реж. Р. Ґадлін), «Кримінальне чтиво» (*Pulp Fiction*, 1994, реж. К. Тарантіно), «Відьма з Блера: Курсова з того світу» (The Blair Witch Project, 1999, реж. Д. Мірик).

СПЕЦЕФЕКТИ В КІНО [*англ.* F/X effects] — сучасне супервидовищне кіно, насамперед американське, що виникло в епоху після фільмів «2001 рік: Космічна одіссея» (1968) Стенлі Кубрика та «Зоряні війни» (*Star Wars*, 1977) Джорджа Лукаса, неможливо уявити без спецефектів. Дві серії відомої стрічки «Ілюзія вбивства» (*F/X*, 1986, реж. Р. Мендел; *F/X2*, 1991, реж. Р. Франклін) присвячені саме голлівудському майстру спецефектів, котрий потрапляє в безліч халеп, із яких виплутується завдяки своєму рідкісному вмінню творити дива. Існує абревіатура *SP-EFX*, що також позначає «спеціальні ефекти», які, своєю чергою, поділяють на «візуальні», «оптичні» та «фотографічні» (правильніше — «кінематографічні»), а також на «механічні» та «фізичні». До найпростіших візуальних ефектів (хоча і їх потрібно було колись винайти) належать «затемнення», «витіснення» (або «шторка»), «наплив», «стоп-кадр», «кашетування» (особливе звуження рамок екрана), складніші — «гірпроєкція», «сповільнена» та «прискорена зйомка», «відбиток», «подвійна» та «багаторазова експозиція», зйомка на чорному фоні та за допомогою «мандрівної маски».

Механічні, фізичні або, інакше кажучи, рукотвірні ефекти, застосовувані в кіно, можна поділити на декілька різновидів. У першому головною є підготовка моделей — від створення будь-яких автоматичних пристроїв, зокрема роботів, до виробництва муляжів усіляких монстрів або тварин величезних розмірів. Під час відтворення різних чудовиськ, а також деформованих людиноподібних істот і спотвореного вигляду самих людей використовують складний грим, що становить інший різновид спецефектів, які не є оптично-комп'ютерними.

Макетування різних об'єктів, побудова декорацій у мініатюрі, які на екрані мають виглядати



2001 рік: Космічна одіссея, 1968

по-справжньому, — це також утілення принципу моделювання. Застосування різноманітних технічних пристосувань (декорації, що розгойдуються або крутяться, вітродувів, поливальних машин тощо) допомагає чинити необхідний кінематографістам вплив на глядачів, особливо у фільмах катастроф. Нарешті, не обійтися без сцен перестрілок, вибухів та інших піротехнічних ефектів, якими особливо насичені бойовики.

Сучасне покоління майстрів спецефектів уважає за краще, витративши на зйомки мільйони доларів, усе потрібне намалювати на комп'ютері. Але все одно знаходиться якийсь дивак, котрий щось несподіване винаходить вручну, і це виявляється цікавішим за змодельоване на розумній машині. Співіснування рукотвірної праці та комп'ютерної роботи є постійним взаємозбагачувальним процесом і оптимальною умовою для поступального руху вперед.

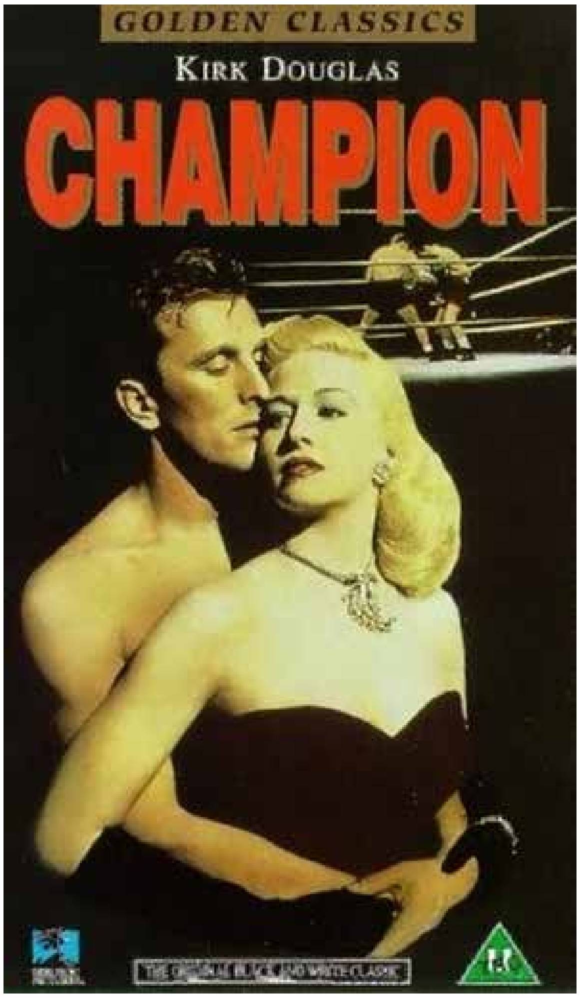
Див. *Механічні ефекти в кіно*, *Комп'ютерні ефекти в кіно*.

СПІН-ОФФ [*англ.* Spin-off— «побічний продукт», «відгалуження»] — художній твір (книга, фільм, серіал, комп'ютерна або настільна гра, комікс), який є відгалуженням іншого, уже наявного твору, використовуючи його популярність, визнання або комерційний успіх завдяки зверненню до будь-яких елементів (персонажів, подій, тем), які відігравали у творі-попереднику другорядну роль. Мовлячи інакше, спін-офф приділяє особливу увагу чомусь, що не було центральним у першоджерелі. Випускаючи спін-оффи, розраховують на те, що вони будуть сприйняті аудиторією, уже знайомою з персонажами і ситуаційними аспектами, краще, ніж абсолютно нові твори.

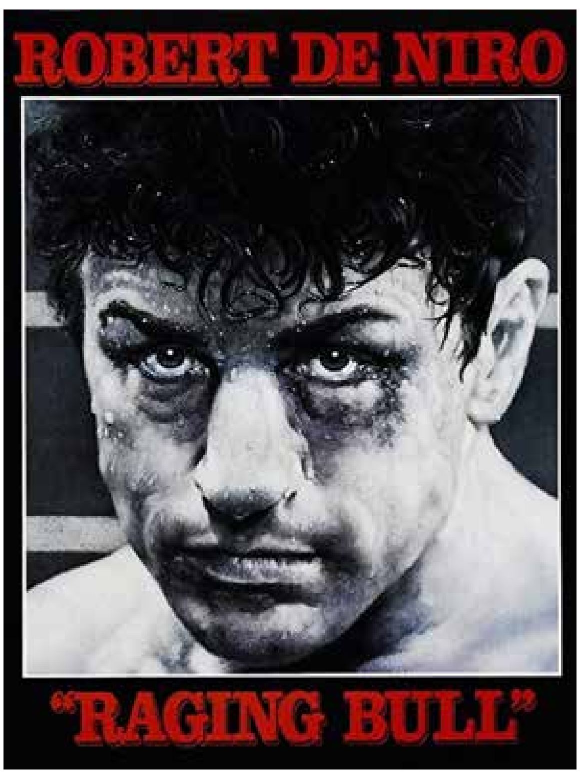
Зазвичай головна відмінність відгалуження від простого продовження чи передісторії того чи того художнього твору полягає в залученні як основних дійових осіб персонажів, які були другорядними або зовсім епізодичними у вихідному творі. Варто відзначити відмінність спін-оффу від ремейку — нової інтерпретації твору з іншими акцентами, новою технікою або новими умовами розвитку того самого сюжету.

СПОЙЛЕР [*англ.* Spoiler — «той, що псує»] — інформація про фільм, яка, за задумом творців стрічки, не має бути розкрита до певного моменту. Інакше задоволення від кіно може бути зіпсоване. Типовим прикладом спойлера може бути інформація про кінцівку фільму. Або, скажімо, у детективі — про особу вбивці (якщо, за задумом автора, це має з'ясуватися тільки наприкінці).

СПОРТИВНЕ КІНО. Чималою популярністю у творців пригодницьких фільмів користується і спорт. На диво мало стрічок, вартих уваги, знято про футбол — спорт номер один у світі. Однак інші види спорту, також добре відомі в багатьох країнах, були висвітлені в низці прекрасних картин. Наприклад, бокс — фільми «Чемпіон» (*Champion*, 1949, реж.



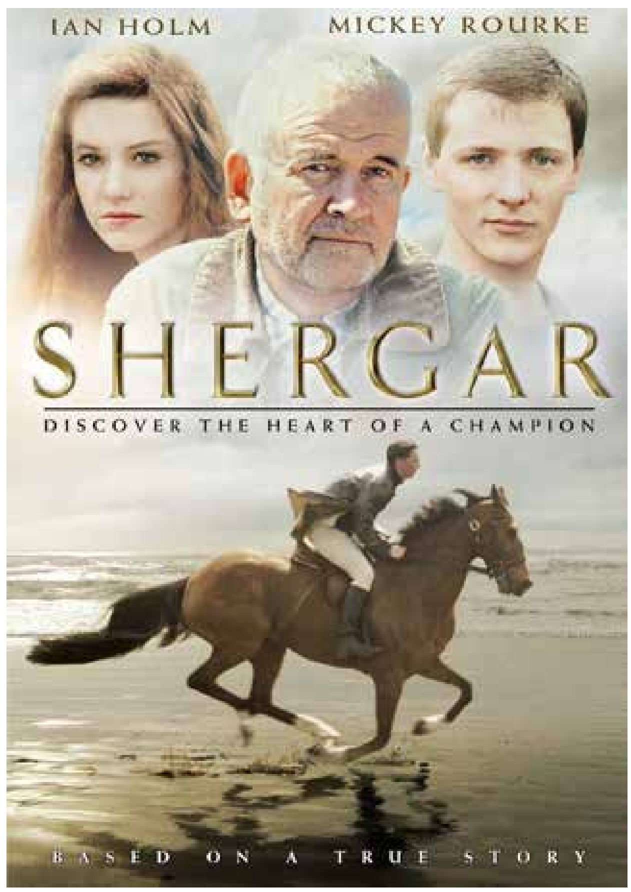
Чемпіон, 1949



Шалений бик, 1980



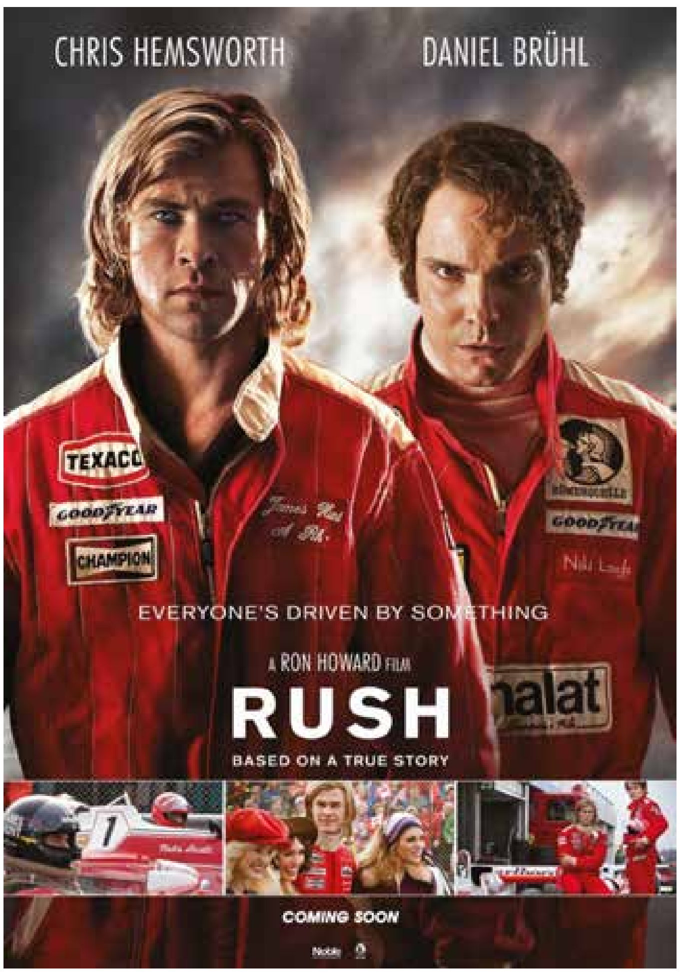
Перегони "Гарматне ядро", 1981



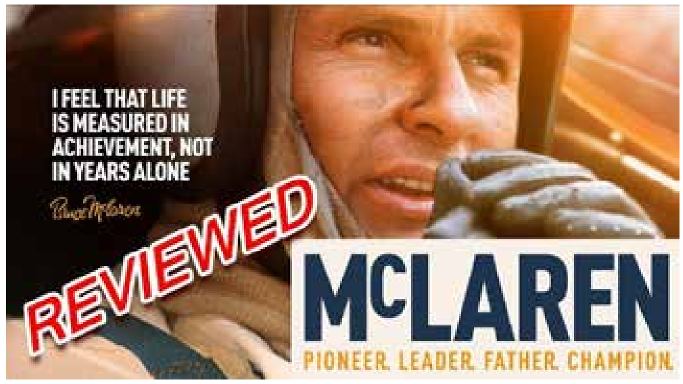
Викрадення чемпіона, 1999

М. Робсон), «Роккі» (*Rocky*, 1976, реж. Дж. Евілдсен), «Скажений бик» (*Raging Bull*, 1980, реж. М. Скорсезе); перегони — «Національний оксамит» (*National Velvet*, 1944, реж. К. Браун), «Сильвестр» (*Sylvester*, 1985, реж. Т. Гантер), «Викрадення чемпіона» (*Shergar*, 1999, реж. Д. Льюїстон), «Фаворит» (*Seabiscuit*, 2003, реж. Г. Росс), «Жапплулу» (*Jappeloup*, 2013, реж. К. Дюге); мото- і автоперегони — «Ревіння натовпу» (1938), «Гран-прі» (*Grand Prix*, 1966, реж. Д. Франкенгаймер), «Життя в борг» (*Bobby Deerfield*, 1977, реж. С. Поллак), «Перегони “Гарматне ядро”» (*The Cannonball Run*, 1981, реж. Г. Нідем), «Дні грому» (*Days of Thunder*, 1990, реж. Т. Скотт), «Перегони» (*Rush*, 2013, реж. Р. Говард), «Макларен» (*McLaren*, 2017, реж. Р. Дональдсон). Крім документальних стрічок, як-от «Олімпія» (*Olympia*, 1938, реж. Л. Ріфеншталь), вийшло також кілька ігрових картин, присвячених Олімпійським іграм. Одним із найбільш вдалих був фільм «Вогняні колісниці» (*Chariots of Fire*, 1981, реж. Г. Гадсон) — про англійських бігунів на Олімпійських іграх 1924 року.

Оскільки Голлівуд довгі роки домінував на світовому кіноринку, багато пригодницьких стрічок було знято на матеріалі найпопулярніших в Америці видів спорту: бейсболу, баскетболу, американського футболу та хокею з шайбою. І все ж кращі американські фільми про спорт пов’язані з бейсболом. Деякі з них припалидо



Гонка, 2013



Макларен, 2017

душі глядацьким аудиторіям інших країн, попри те що правила цієї гри залишалися для них таємницею за сімома печатками. Так, картина «Мінус вісім осіб» (1988) розповідає про легендарну команду «Вайт Соке» з Чикаго, яка виявилася причетною до скандалу про хабарі під час чемпіонату 1919 року. У фільмі «Поле мрії» (*Field of Dreams*, 1989, реж. Ф. Робінсон) Рей Ліотта грає привида одного з гравців тієї команди — Джо Джексона (Босоногого), який умовляє фермера (Кевін Костнер) обладнати на своїй землі бейсбольне поле.

Інші фільми: «Все або нічого» (*The Longest Yard*, 2005, реж. П. Сігал).

СРІБНА ДОБА — 1930–1940-ві роки в історії світового кіно прийнято називати «золотою добою». Якщо скористатися аналогією з літератури, то період 1960-х — 1970-х років можна позначити як срібну добу кіно. Молоді режисери й актори, які повстали в середині 1960-х проти засад благочинного «старого Голлівуду», підірвали традиційні жанри — детектив, мелодраму, соціальну драму, комедію — своїм новаторським світовідчуттям, довівши їх до напруженості трилеру, гостроти фантасмагорії, фарсу, зарядивши гримучою сумішшю натуралізму й зухвалого смислу.

СТАРЛІТКА [*англ.* Starlet] — молода акторка-початківиця, що має гарну зовнішність.

Див. *Амплуа, Субретка*, *Травесті, Амплуа, Типаж, Натурник.*

СТЕДИКАМ [*англ.* Steadycome, від Steady — «постійний», «стійкий» + Come — «стояти», «держатися»] — спеціальне пристосування, що кріпиться на поясі кінооператора для стійкості кінокамери під час руху.

СТЕРЕОСКОПІЧНА КІНОЗЙОМКА [від *грецьк.* Stereos — «об’ємний», «просторовий» + *грецьк.* Skopeo — «дивлюсь», «розглядаю»] — забезпечує отримання на кіноплівці зображення у вигляді стереопар (об’єкт знімають одночасно з двох або декількох точок). Проєктування такої кіноплівки на екран (з використанням спеціальної апаратури) дає змогу глядачеві бачити зображення об’ємним.

СТЕРЕОСКОПІЧНЕ КІНО, СТЕРЕОФІЛЬМ [від *грецьк.* Stereos — «твердий», «просторовий» + Skopeo — «спостерігати»; *англ.* Natural Vision Film] — різновид кінематографа, технічні засоби якого створюють у глядача ілюзію об'ємності зображуваних на екрані об'єктів.

Ще такі першопрохідці кінематографії, як Вільям Фріз-Ґрін і брати Люм'єр, експериментували зі стереоскопічним, або тривимірним, зображенням на кіноекрані. Вони винайшли системи, за допомогою яких дві кіноплівки, пофарбовані в червоний і синьо-зелений кольори, одночасно проєктувалися на екран для перегляду через спеціальні окуляри з аналогічно пофарбованим склом.

Перший стереоскопічний ігровий фільм «Сила кохання» (*The Power of Love*, реж.: Н. Деверич, Г. Фейролл) випущений 1922 року в чорно-білому варіанті. У 1930-ті роки винайдені поляризаційні світлофільтри, що давали змогу контролювати кількість світла, яке потрапляє на кіноплівку. Таким чином був покладений початок експериментам із кольоровим стереоскопічним кіно, які одночасно ставили в Німеччині та Італії.

Масштабне використання стереоскопічного кіно розпочалося лише в 1950-ті роки, коли Голлівуд шукав способи повернути глядача. Картина Арча Оболера «Диявол Бвана» (*Bwana Devil*, 1952) стала однією з перших стрічок, випущених великими кіностудіями протягом 1952–1954 років.

Більшість із стрічок були пригодницькими і вражали публіку ілюзією, ніби стріли, що палають, тварини, що стрибають, поїзди, що втратили керування, і брукняки, що скочуються, рухаються з екрана прямо в зал на глядачів. На жаль, спеціальні окуляри, необхідні для перегляду стереофільмів, завдавали глядачам чимало незручностей, і з часом відвідуваність таких сеансів різко впала.

Спроба пожвавити інтерес до стереокіно була зроблена в 1995 році, коли пригодницький фільм «Крила відваги» (*Wings of Courage*, реж. Ж.-Ж. Анно) був показаний у1 20 кінотеатрах по всьому світі.

СТОК-ШОТ [*англ.* Stock-shot — «фільм-кадр»] — кіноматеріал, архівна зйомка. Уривок із фільму, використаний в іншому фільмі. Іноді це уривок із випусків новин, як, наприклад, у фільмі Діно Різі «Похід на Рим» (*La Marche sur Rome*, 1962). Цей метод дуже економний, тому часто використовується в американських серіалах.

СТОП-КАДР [*англ.* Stop — «зупинка» + кадр «зупинений рух»; Stop-motion Trick] — кінематографічний прийом, коли дія на екрані завмирає, імітуючи фотографію. Здебільшого використовують останній кадр фільму — як епілог і для прокручування титрів.

СТРИБКОВИЙ МЕХАНІЗМ — вузол стрічкопротяжного пристрою в кінознімальному, кінопроєкційному і кінокопіювальному апаратах. Забезпечує переривчасте (за допомогою стрибка) переміщення кіноплівки у фільмовому каналі для періодичної зміни кадрів у процесі зйомки, кінокопіювання або перегляду фільмів. Найбільш поширеними є грейфер і мальтійський хрест.

СТРОБОСКОП [*англ.* Stroboscope, від *грецьк.* Strobos — кружляння + Skopeo — дивлюсь] — прилад, що дає змогу бачити рухомий об'єкт нерухомим; містить імпульсне джерело світла з регульованою частотою спалахів і оптичний опуст. За допомогою стробоскопа демонструється стробоскопічний ефект — сприйняття швидкої зміни зображень окремих фрагментів руху тіла як безперервного його руху. Перші досліди зі стробоскопічним ефектом стали важливим фактором на шляху до винайдення кінематографа.

Див. *Пресинема.*

СУБРЕТКА [*фр.* Soubrette, від *прованс* Soubret — «манірний»] — акторське амплуа: жвава, кмітлива служниця, яка допомагає своїм господарям у їхніх любовних інтригах. Амплуа виникло в італійській комедії дель арте, перейшло у французьку комедію.

Див. *Амплуа*, *Старлітка, Травесті, Типаж, Натурник.*

«СУБСАХАРСЬКЕ» КІНО. Великою популярністю у зарубіжних кінокритиків користувалися фільми, зняті в державах на південь від Сахари. Засновником «субсахарського» кіно був Сембен Усман із Сенегалу. Його короткометражка 1962 року «Людина з візком» (*Borom sarret*) стала першою картиною, випущеною в країнах Чорної Африки. Він розробив власний стиль із широким використанням натурних зйомок і непрофесійних виконавців. У таких картинах, як «Чорношкіра з...» (*La noire de...*, 1966, реж. У. Сембен) і «Ксала» (*Xala*, 1975, реж. У. Сембен) — що означає «прокляття», він висвітлив різні боки життя Сенегалу до і після здобуття незалежності від Франції.

Іншою центральною темою творчості Усмана був конфлікт між місцевими традиціями та сучасним суспільством. Ця проблема привернула увагу й багатьох інших кінематографістів Чорної Африки. Серед них варто виділити С. Сіссе з Малі, М. Хондо з Мавританії, І. Уедраого з Буркіно-Фасо та С. Фай із Сенегалу (перша жінка-режисерка того регіону). Їхні картини набули широкої міжнародної популярності. Однак не всі стрічки популярні у себе вдома, оскільки місцева публіка здебільшого віддає перевагу пригодницьким стрічкам з-за кордону.

СУБ'ЄКТИВНА КАМЕРА [*фр.* Subjective Caméra] — зйомка називається суб'єктивною, коли камера показує те, що бачить персонаж. Майстерно суб'єктивну зйомку застосовував Альфред Гічкок, завдяки чому цей прийом згодом активно використовували у фільмах жахів і трилерах. Повністю за допомогою прийому «суб'єктивної камери» знятий фільм Роберта Монтгомері «Жінка з озера» (*La Dame du lac*, 1947).



Жінка з озера, 1947

Режисер грає роль детектива Філіпа Марлоу. Глядач бачить його тільки тоді, коли той дивиться на себе в дзеркало.

СУБТИТРИ [*англ.* Subtitre] — текст, вдрукований у нижню частину кадру рідною мовою глядацької аудиторії.

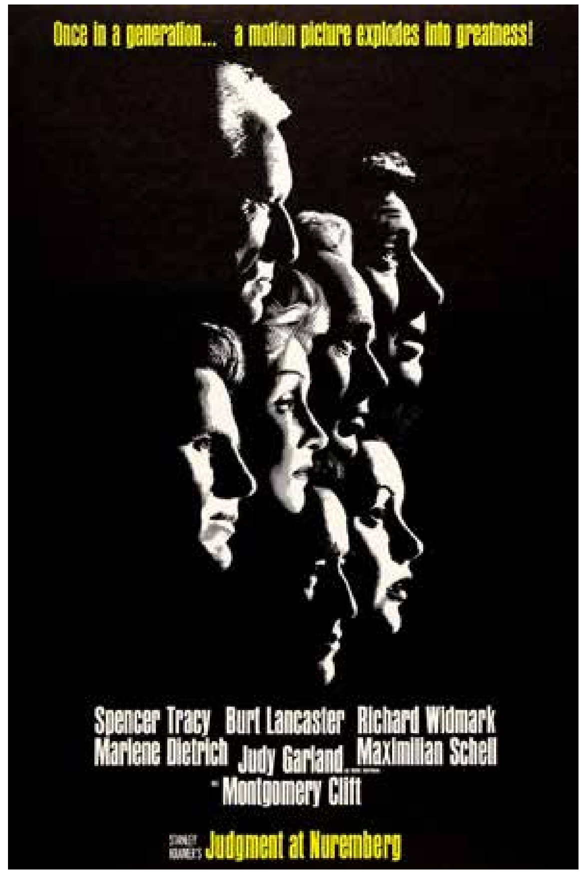
СУДОВИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Lawyer Film] — драми із залу суду. Адвокат, центральна фігура фільму, намагається розплутати справу свого клієнта. Розслідуванням і процедурою хитрого перехресного допиту свідків намагається довести невинність або провину підсудного.

Деякі фільми: «Анатомія вбивства» (*Anatomy of a Murder*, 1959, реж. О. Премінгер), «Нюрнберзький процес» (*Judgment at Nuremberg*, 1961, реж. С. Крамер), «Зазубрене лезо» (*Jagged Edge*, 1985, реж. Р. Маркванд), «Обвинувачені» (*The Accused*, 1988, реж. Дж. Каплан), «Фірма» (*The Firm*, 1993, реж. С. Поллак), «Перелом» (*Fracture*, 2007, реж. Ґ. Гобліт), «Суддя» (*The Judge*, 2014, реж. Д. Добкін).

СУПЕРВАЙЗЕР [*англ.* Supervisor] — художній керівник у кінематографі. У США найбільші банки в 1920-ті роки скупили акції багатьох кінофірм. Так, компанія «Метро-Голдвін-Мейер» (*Metro-Goldwyn-Mayer*) була пов'язана з «Чейз нешенл банк», «Колумбія» (*Columbia Pictures*) — з каліфорнійським банком Джіаніні, фірма «Ворнернер Бразерз» (Warner Bros.) — із банком «Гаранті траст» тощо.

Для нагляду за діяльністю Голлівуду банкіри створили 1922 року Асоціацію кіновиробників і прокатників (МПАА), на чолі якої поставили видного діяча республіканської партії Вільяма Гейза. Комісія Гейза (див. «Кодекс Гейза») об'єднувала інтереси виробництва і прокату. Доступ фільму на екрани був неможливий без дозволу цієї комісії.

Крім того, банки направили на кіностудії своїх уповноважених — супервайзерів, щоб контролювати



Нюрнберзький процес, 1961



Обвинувачені, 1988

процес виробництва фільмів. На зміну режисерові, який відігравав провідну роль на студіях, прийшов адміністратор, котрий мав повноваження як дозволити, так і заборонити виробництво фільму, визначати, придатний чи не придатний актор на головну роль, купувати сюжети і готові сценарії для майбутніх фільмів. Лише для окремих талановитих режисерів робили виняток — вони були своєрідною «торговою маркою» кінофірми. Переважна більшість тих творчих працівників, які робили ходову комерційну продукцію, перебувала в позиції слухняних виконавців.

Після 1926 року доба самодіяльних експериментів незалежних режисерів і підприємців скінчилася, зникли останні її сліди — режисери втратили свободу дій, постановників замінили продюсери — уповноважені фінансового капіталу з питань виробництва.

Див. *Продюсер*.

СЦЕНАРІЙ, КІНОСЦЕНАРІЙ [*італ.* Scenario] — літературна основа фільму — загальний термін на позначення надрукованої роботи, в якій детально розписані події та діалоги фільму. Зазвичай сценарій на етапі девелопменту допрацьовують до робочого сценарію. Професійно написаний сценарій враховує специфіку кіномови, дає змогу вибудувати відеоряд майбутнього кінофільму.

Зазвичай сценарій продається за певною ціною, яка зростає, якщо з нього зробили фільм. Наприклад, перша ціна може бути $100 000, а друга — $250 000. Отже, автор сценарію отримує $100 000 авансом і потім ще $150 000, коли фільм буде знято.

СЦЕНАРИСТ [*англ.* Script Writer]. Розрізняють автора літературного сценарію (сюжету) і робочого сценарію (на основі якого роблять розкадрування фільму). Автор останнього — член знімальної команди.

СЮЖЕТ [*фр.* Sujet — «предмет»; *англ.* Plot] — основний засіб розкриття фабульних подій, побудови сценарної історії. Розкриває зміст подій, систему стосунків між героями, розвиток їхніх характерів в екранній драматургії. Рушійна сила розвитку сюжету — драматичний конфлікт, утілення діалектичних життєвих протиріч. Способи побудови сюжету в екранних мистецтвах різні і залежать від жанрів твору.

Див. *Фабула*.

СЮЖЕТНИЙ ТВІСТ [*англ.* Plot Twist — «поворот сюжету», «сюжетний поворот»] — художній прийом у літературі та кінематографі. Поворот сюжету — це подія, що змінює ситуацію у фільмі з погляду героя та/або глядача. Точка в сценарії, де історія повертає в якийсь несподіваний бік, і таким чином автор робить свій твір більш непередбачуваним, а отже, цікавим для глядачів. Сюжетні повороти бувають *масштабними*, що повністю перебудовують шлях героя, і *локальними* (повороти всередині сцени, діалогу). Сильний сюжетний поворот може впливати не тільки на подальший розвиток сюжету, а й на події, що вже відбулися. Сюжетні повороти мають на меті привернути увагу читача і змусити його переосмислити все, що він думав, що знав і вважав правдою. Поворот сюжету — це зміна плавного його розвитку, поява нової лінії або нового конфлікту. Коли така зміна відбувається ближче до фіналу історії, вона має назву твіст, або несподіваний фінал.

Різновиди повороту сюжету:

Упізнавання — переломний момент у драматичному творі, коли таємне стає явним, коли головний герой утрачає ілюзії і розуміє смисл того, що відбувається довкола.

Флешбек — художній прийом, насамперед у кінематографі, з тимчасовим перериванням послідовності оповіді з метою показу якихось подій у минулому.

Кліфгенґер — художній прийом у створенні сюжетної лінії, коли герой стикається зі складною дилемою або наслідками своїх чи чужих вчинків, але в цей момент оповідь обривається, залишаючи таким чином розв'язку відкритою до появи продовження.

Ненадійний оповідач — герой-оповідач, який повідомляє свідомо неправдиву інформацію. Водночас відбувається порушення негласної угоди між автором і читачем, згідно з якою події мають описуватися достовірно. Цю техніку часто використовують у фільмах нуар: «Підозрілі особи» (*The Usual Suspects*, 1995), «Бійцівський клуб» (*Fight Club*, 1999), «Острів проклятих» (*Shutter Island*, 2010).

Перипетія — прийом, що позначає несподіваний поворот у розвитку сюжету й ускладнює фабулу. Раптовий поворот долі головного героя, позитивний чи негативний, який природним чином випливає з обставин персонажа. Приклад фільмів: «Тепер часу достатньо» (*Time Enough at Last*, 1959), «Гра» (*The Game*, 1997), «Ключ від усіх дверей» (*The Skeleton Key*, 2005).

Бог із машини — несподівана, навмисна розв'язка важкої ситуації із залученням зовнішнього, раніше не задіюваного в ній чинника. Термін стосується несподіваного, штучного або неймовірного персонажа, пристрою або події, що раптово з'являється у творі для вирішення ситуації чи розплутування сюжету.

Оманний маневр — те, що вводить в оману або відволікає від відповідного чи важливого питання. Хибний доказ, призначений для того, щоб привести слідчих до неправильного рішення.

Хибний протагоніст — герой твору, якого глядач сприймає як головного, але який насправді таким не є. Персонаж, що видається на початку історії головним героєм, але потім видаляється автором, зазвичай шляхом убивства, щоб підкреслити, що цей персонаж більше у творі не з'явиться. Фільми: «Наказано знищити» (*Executive Decision*, 1996), «Крик» (*Scream*, 1996).

Нелінійне оповідання — прийом, за якого події зображуються всупереч хронологічному порядку або іншими способами, коли оповідання не відповідає прямій схемі причиново-наслідкового зв'язку описуваних подій, наприклад, занурення в сон або розповідь

іншої історії всередині основної сюжетної лінії. Фільми: «Кримінальне чтиво» (*Pulp Fiction*, 1994), «Пам'ятай» (*Memento*, 2000), «Малголланд Драйв» (*Mulholland Drive*, 2001), «Місто гріхів» (*Sin City*, 2005), «Вавилон» (*Babel*, 2006), «Передчуття» (*Premonition*, 2007), «Прибуття» (*Arrival*, 2016).

Зворотна хронологія — це оповідний прийом, за якого сюжет розкривається у зворотному порядку. Фільми: «Пам'ятай» (*Memento*, 2000), «Невідворотність» (*Irréversible*, 2002), «5×2» (*Five Times Two*, 2004).

Див. *Кліфгенґер*.

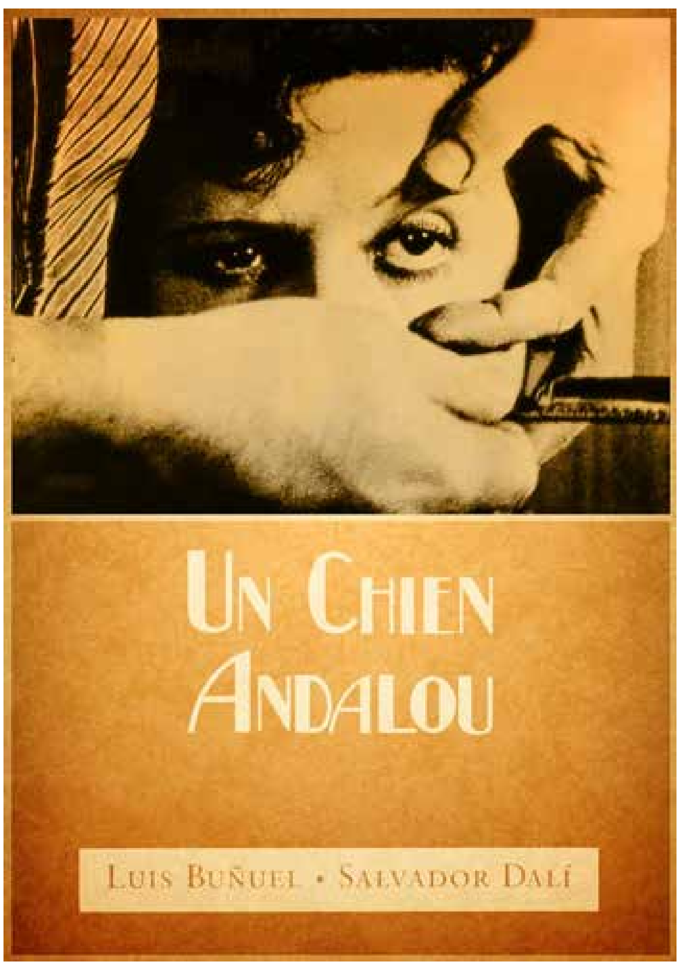
СЮРРЕАЛІЗМ [*фр.* Surrealisme — «надреалізм»] — течія в кіно, спрямована на автоматичне відтворення свідомості та підсвідомості, що набувало найхимерніших форм. Спочатку течія виникла у Франції, теоретично й організаційно оформилася до середини 1920-х років («Маніфест сюрреалістів» Андре Бретона 1924). Термін увів французький поет Гійом Аполлінер. Теоретичні засади сюрреалізму ґрунтовані на твердженні про те, що завданням мистецтва є пізнання прихованих царин дійсності, недоступних розуму. Витоки художньої творчості, згідно з естетикою сюрреалізму, — винятково у сфері несвідомого та підсвідомого.



Золоте століття, 1930

Сюрреалізм спирається на ідеї фройдизму, уважаючи, що тільки уві сні або в божевіллі звільнена підсвідомість дає людям змогу осягнути справжню істину. Це — напрям ірраціоналізму, що заперечує ідею, сюжет, характер і розглядає творчість як стихійний імпульс підсвідомості. Один із найсюрреалістичніших фільмів — «Андалузький пес» (*Un chien andalou*, 1927), поставлений Луїсом Бунюелем і Сальвадором Далі. Бунюелю також належить визначення сюрреалізму: «Це агресивна спрямованість, ґрунтована на повному запереченні наявних цінностей». Бунюель залишався до кінця свого довгого творчого і фізичного життя сюрреалістом.

1987 року американський дослідник сюрреалізму Девід Лінч у своєму фільмі «Синій оксамит» (*Blue*



Андалузький пес, 1929



Мая Дерен

Velvet, 1986) запозичив образну структуру Бунюеля з «Андалузького пса».

Естетика сюрреалізму в кіно ґрунтована на алогічних поєднаннях елементів реальності, з яких створюється «надреальність». Сюрреалістичні фільми — картини видінь, снів, туманної символіки. Виникнення сюрреалізму в кіно пов'язане з французьким «авангардом». У фільмах «Андалузький пес», «Мушля і священик» (*La Coquille et le clergyman*, 1928, реж. Ж. Дюллак) у дивних, алогічних образах, складених з елементів реальності, утілені теми пригнічених еротичних устремлінь, страждань смерті. У деяких сюрреалістичних фільмах виражені, з одного боку, епатажний протест проти комерційного кінематографа, з другого — елементи соціальної критики. Фільм режисера Луїса Бунюеля «Золота доба» (*L'âge d'or*, 1930) був заборонений цензурою. Бунюель іще півстоліття провокував світ своїм сюрреалістичним баченням, а вплив напряму можна виявити будь-де — від голлівудської мелодрами Генрі Гетевея «Пітер Іббетсон» (*Peter Ibbetson*, 1935) до фільмів Девіда Лінча.

З кінця 1940-х років сюрреалістичні фільми ставлять переважно режисери США, які долучаються до «підпільного», або експериментального кіно. Найбільш популярними стали сюрреалістичні фільми режисерів Маї Дерен, Кертіса Герінґтона, Кеннета Енгера, Стена Брекгейджа. Більшість сюрреалістичних фільмів просякнуті настроями туги, самотності, смерті, багато з них передають патологічний стан людської психіки.

Див. *Авангард*.

ТАЄМНИЦЯ СТАРОГО БУДИНКУ [*англ.* Old-Dark-House-Mystery] — іронійна назва детективних фільмів, де особа убивці з'ясовується лише на останніх хвилинах. Така модель була досить популярна в США в 1930-ті роки і досягла найвищого рівня втілення у фільмі Роберта Сьодмака «Гвинтові сходи» (*The Spiral Staircase*, 1946), після чого її успішно забули.



Гвинтові сходи, 1946

ТАЙВАНСЬКА НОВА ХВИЛЯ — напрям, що виник унаслідок ініціативи тайванського уряду в 1980-х підтримати молоде покоління режисерів, щоб конкурувати з гонконзькими бойовиками.

Так розпочалася кар'єра першого покоління «нової хвилі» — режисерів, які досліджували минуле Тайваню і міркували про його майбутнє, які звернулися до реалізму, доведеного до натуралізму. Разом із китайським 5-м поколінням воно мало успіх на міжнародних фестивалях. Прагнення режисерів Тайваню зображувати події в їхньому реальному перебігу спричиняється до тенденції так називаного «повільного кіно», яка невдовзі стала міжнародною.

На початку 1980-х тайванське кіно перебувало в занепаді, і Урядова центральна кінокомпанія, заснована 1954 року, запустила проєкт, що спонсорував молодих режисерів. Як наслідок колективи авторів зняли два фільми: «У наш час» (*In Our Time*, 1982) і «Людина-сендвіч» (*Er zi de da wan ou*, 1983). Едвард Янґ і Хоу Сяосянь, які брали участь у створенні обох фільмів, стали лідерами першої хвилі тайванського кіно.

Картини першої хвилі тайванського кінематографа вирізняло з-поміж масових гонконзьких фільмів високохудожнє і реалістичне відображення буденності та історії. «Тайбейська історія» (*Taipei story*, 1985), «Яскравий літній день» (*Guling jie shaonian sha ren shijian*, 1991) Едварда Янґа, «Час жити і час помирати» (*Tong nian wang shi*, 1985) Дао Деченя та «Місто скорботи» (*Bei qing cheng shi*, 1989) Хоу Сяосяня стали еталонами своєї доби завдяки напівімпровізованим сценам та довгим рухомим кадрам. Першопрохідцями другої хвилі, що розпочалася в ранніх 1990-х, стали Енґ Лі і Цай Мінлян, у фільмах яких особливо явно простежується конфлікт між традицією і сучасністю.

«Яскравий літній день» Едварда Янґа (1991) — одна з найамбітніших постановок тайванської нової хвилі. У відтворенні вигляду Тайбея ранніх 1960-х брали участь більше сотні непрофесійних акторів. Особливу увагу Янґ приділив підлітковим бандам, які виникли на той час, що дало йому змогу дослідити політичний хаос, який охопив Тайвань і його жителів.

ТЕҐЛАЙН [*англ.* Tegline, від Teg — «ярлик» + Line — «лінія»] — рекламний слоган фільму, який зазвичай пишуть на постерах або супутніх товарах під час просування фільму (наприклад, футболках).

ТЕКСТ КІНЕМАТОГРАФІЧНИЙ — одне з основних визначень у семіології кіно в розумінні Крістіана Метца — професора паризької Школи теоретичних досліджень у галузі гуманітарних наук, одного з творців сучасної кіносеміології. Прийнято вважати, що саме робота Крістіана Метца «Кіномова: діяльність чи система?» (1964) заклала підвалини семіології кіно.

ТЕЛЕВІЗІЙНИЙ ФІЛЬМ, ТЕЛЕФІЛЬМ [*англ.* Telefilm] — фільм, створений спеціально для демонстрування в мережі телевізійного мовлення. Такий фільм виготовляють за допомогою кінознімальної камери або записують на магнітну стрічку. Під час зйомки телевізійного фільму зазвичай ураховують особливості сприйняття кінозображень з телеекрана, пов'язані з тим, що кутові розміри екрана телевізора менші, ніж у кіноекрана.

Зважаючи на ці особливості, композиційна побудова та образотворчі засоби телефільму мають свою специфіку: у ньому переважають середні та крупні плани, зовсім відсутні або наявні в невеликій кількості загальні плани, зазвичай менше деталей на середніх планах тощо. З 1970-х років дедалі більшого поширення набуває процес перенесення на кіноплівку телевізійних фільмів, записаних на магнітну стрічку. Перенесення здійснюють за допомогою спеціальної апаратури перезапису.

ТЕЛЕКІНОПРОЄКТОР — пристрій для показу кінофільмів на телебаченні. У телекінопроєкторі зображення, зафіксоване на кіноплівці (кінозображення), зчитується оптико-електронним пристроєм і перетворюється на відеосигнали, які передаються мережею телевізійного мовлення.

«ТЕХНІКОЛОР» [*англ.* Technicolor] — колір, отримуваний за допомогою фільтрів, був досить неприродним, до того ж зображення часто виходило розпливчастим. У 1917 році Герберт Калмус застосував так званий техніколор, за якого чорно-білі знімки фарбували в червоний і зелений кольори, а потім скріплювали в єдину стрічку, що давало змогу отримати потрібну колірну гаму. Такий метод застосований у багатьох класичних німих фільмах, зокрема в картині «Чорний пірат» (*The Black Pirate*, 1926, реж. А. Паркер). Але Калмуса все ще не задовольняла якість кольору, і він розробив нову технологію, за якою червоний і зелений кольори переносили на третій знімок, що містив усю колірну і візуальну інформацію, необхідну для відтворення оригінального зображення.

Першою картиною, знятою за допомогою нового методу триколірного техніколору, став діснеївський фільм «Квіти і дерева» (*Flowers and Trees*, 1932), а в



Чорний пірат, 1926



Віднесені вітром, 1939

художньому кінематографі цей процес уперше апробований три роки по тому у фільмі «Беккі Шарп». Однак система техніколору не тільки споживала втричі більше плівки, ніж звичайний чорно-білий фільм, а й потребувала спеціально переробленої під неї кінокамери, яку випускала лише фірма Калмуса. Тому протягом 1930–1940 років техніколор застосовували тільки в дорогих картинах, як-от «Чарівник країни Оз» (*The Wizard Of Oz*, 1939, реж. В. Флемінґ) і «Віднесені вітром» (*Gone With the Wind*, 1939, реж. В. Флемінґ).

На початку 1940-х років був створений новий різновид техніколору, так звану систему «Трипек», яка об'єднала три кольорові стрічки в єдине ціле, після чого плівку можна було використовувати у звичайній кінокамері. Протягом наступного десятиліття багато фірм почали випускати дешевші версії подібної багатошарової системи, і техніколор утратив своє панівне становище в Голлівуді. Сучасні системи «Трипек» мають набагато більшу світлочутливість, що дає змогу отримувати набагато чіткіше і яскравіше кольорове зображення, ніж раніше.

ТИЗЕР [*англ.* Tiesser — «короткий»] — короткий трейлер, який зазвичай випускають за кілька місяців до безпосереднього випуску фільму. Тизер містить коротку інформацію про те, яким буде фільм, і привертає увагу публіки до нього. Тизери зазвичай набагато коротші за трейлери, які більше говорять глядачам про сюжет.

Див. *Трейлер*.

ТИПАЖ [*фр.* Typage] — термін, який має кілька значень. Характеристика виконавця в кіно, що передбачає особливу, концентровану соціально-типову виразність зовнішнього вигляду і манери гри. Часто під типажем розуміють натурника, тобто непрофесійного виконавця, котрий володіє впізнаваним, характерним виглядом, що видає приналежність людини до якоїсь соціальної, національної, культурної групи. Таке розуміння терміна з'явилося в теорії та практиці радянського німого кінематографа 1920-х років.

Актори, як і інші люди, мають певний склад психофізики, який визначає з-поміж іншого й характер виконуваних ролей. Однак і типи жіночої та чоловічої привабливості, і уявлення про роль чоловіка та жінки в суспільстві багато в чому детерміновані історичним і національно-культурним контекстом. Отже, жіночий типаж, утілюваний акторками, які знімалися у Девіда Ґріффіта, як і тип супермена, героя американського та європейського кіно (досить порівняти Алена Делона і Стіва Макквіна), — усі вони витвори свого часу і культурного середовища.

Таким чином, в обіг увіходить іще один, супровідний термін — типажний спосіб гри. Виконавець протягом усієї своєї творчої кар'єри варіює властивий йому типаж, будує на ньому всі свої образи. Якщо його типаж привабливий, затребуваний часом, епохою — актор досягає успіху навіть за доволі скромних драматичних здібностей. Таким є принцип існування багатьох кінозірок.

Див. *Натурник*, *Травесті, Амплуа, Субретка, Старлітка, Типаж.*

ТИТРЫ [*фр.* Titre, від *лат.* Titulus — «напис»] — усі текстові матеріали (відтворювані буквами), наявні в кінофільмі: пролог та епілог, список творців картини, виконавців ролей, усіх, хто брав участь у підготовці кінокартини, а також пояснювальні написи і технічна інформація. Титри зі списком творців фільму та виконавців ролей відтворюють на початку чи наприкінці фільму.

ТОНАТЕЛЬЄ, ТОНСТУДІЯ [*англ.* Sound Studio] — звукоізольоване приміщення на кіностудії або телецентрі, у якому озвучують фільм або перезаписують фонограму фільму. У тонательє є екран для проєктування озвучуваного фільму, мікрофони, пюпітри і пульти для виконавців, а також пульт звукооператора, який іноді встановлюють в особливому приміщенні — мікшерній. Тонательє для мовленнєвого, шумового або музичного озвучування фільму мають різні акустичні характеристики та різний об'єм. На невеликих кіностудіях зазвичай є одне універсальне тонательє, акустичні характеристики якого можна видозмінити залежно від різновиду озвучування.

ТРАВЕСТІ [*фр.* Travesti, від Travestir — «переодягати»] — акторське амплуа; акторка, яка виконує ролі хлопчиків, підлітків, дівчаток, а також ролі, що потребують переодягання в чоловічий костюм.

Див. *Травесті, Амплуа*, *Субретка, Старлітка, Типаж, Натурник.*

ТРЕВЕЛІНҐ [*англ.* Travelling] — зйомка з руху. Рухома камера, яку встановлюють на колесах, рейках, автомобілях. Виділяють такі різновиди тревелінґу:

1. Наїзд: поступове наближення до об'єкта;
2. Від'їзд: поступове віддалення від об'єкта;
3. Бічний тревелінґ: супровід справа наліво або зліва направо рухомого об'єкта;
4. Вертикальний тревелінґ: переміщення знизу вгору або зверху вниз по вертикальній осі;
5. Супроводжувальний тревелінґ: камера супроводжує рухи персонажа, слідуючи за ним або заїжджаючи перед ним;
6. Суб'єктивний тревелінґ: камера ніби зливається з баченням рухомого суб'єкта;
7. Оптичний тревелінґ (ефект зйомки з руху).

ТРЕЙЛЕР [*англ.* Trailer — «іти позаду», «прокладати путь»] — рекламний ролик фільму, короткий кліп фільму, зроблений у рекламних цілях. Трейлери завжди клеїли на кінці плівки демонстрованого фільму і прокручували зазвичай у перерві між сеансами. Уперше трейлери, які були просто мальованими заставками з титрами, застосували в Нью-Йорку. Значну кількість

трейлерів, як і раніше, виробляють у Нью-Йорку. Саме там працює більшість компаній, які займаються випуском «комершіалс», рекламою будь-яких товарів і з якими студії укладають договори на поставку необхідних трейлерів.

Практика набула широкого розмаху. Дрібні підприємства зникли, поступаючись місцем величезним рекламним агенствам, що діють спільно з підприємствами індустрії розваг. Власні відділи трейлерів збереглися лише на кіностудіях «Волт Дісней» (*The Walt Disney Company*), «Ворнер Бразерс» (*Warner Bros.*) і «Юніверсал» (*Universal Studios*), хоча останні дві компанії звертаються і до сторонніх організацій. Трейлери стали важливим елементом кіномаркетингу. Їх створюють промислові компанії, що спеціалізуються на розробленні та виробництві складних трейлерів. Трейлери демонструють у кінотеатрах за кілька місяців до прем'єри рекламованого фільму.

Трейлери одного фільму виготовляють у кількох варіантах: для внутрішнього ринку, Європи, теле- та кіноверсії.

Див. *Тизер*.

ТРЕШ [*англ.* Trash — «хлам»] — група фільмів, які не мають певної теми та жанру. Прийнято вважати, що треш замінює кіч тому, що зникли єдині критерії краси. Ширспожив марно намагається відтворити піднесені зразки, але зрештою виробляє сміття. Причину вбачають у тому, що самі зразки поставлені на потокове виробництво і швидко змінюють один одного.

Власне, треш виникає тому, що ремісники (зазвичай їх називають професіоналами) ніяк не можуть встигнути за модою, яку вони помилково сприймають за красу. Кіч бачить красу там, де її немає. Треш взагалі не шукає ніякої краси. Його цікавить екстремальне в найбільш конвертовуваній формі. Треш просто поза критеріями краси чи вульгарності. Він також поза модою. Коли з мотлоху хочуть зробити моду, то виходить гранж, а не треш.



Воно! Жах із космосу, 1953



Заборонена планета, 1956

Прикладом цього жанру може бути фільм «Атака 50-футової жінки» (*Attack Of The 50-ft. Woman*, 1958, реж. Н. Юран), «Кривавий замок Дракули» (*Blood of Dracula's Castle*, 1969, реж. Е. Адамсон), «Автостопом по Галактиці» (*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, 2005, реж. Г. Дженнінгс), «Іній» (*Frost*, 2017, реж. Ш. Бартас), «Залізне небо: Прийдешня раса» (*Iron Sky The Coming Race*, 2019, реж. Т. Вуоренсола).

Див. *Шлок-муві*, *Кіч*, *Кіно категорії «Б»*.

ТРИЛЕР [*англ.* Thriller, от Thril — «викликати трепет»] — фільм, що використовує специфічні засоби, щоб викликати в глядачів активне співпереживання, пов'язане зі збудженням сильних емоцій: тривожного очікування, занепокоєння, страху тощо. У трилері оповідь ведеться від імені жертви або злочинця. У трилері активно застосовують сюжетний прийом затягування драматичної паузи, що викликає в глядача напружене очікування і нервове занепокоєння (саспенс), а також виразні сильнодійні засоби — натуралістичні подробиці, раптові крупні плани, шумові ефекти, затемнений кадр, який чаїть загрозу, музичний супровід, який розбурхує нерви.

За визначенням письменника Росса Макдоналда, у детективі дія рухається в часі назад, до розгадки; у трилері — уперед, до катастрофи. Розмежувати ці жанри не завжди легко, і один часто містить елементи іншого. Яскраві зразки трилера в кіно — фільми Альфреда Гічкока, який майстерно використовував техніку кіно для нагнітання сюжетного напруження (саспенсу) та керування емоціями глядачів.

Іншим майстром трилера був німецький режисер Фріц Ланґ («Шпигуни»/*Spione*, 1928; «М»/*M*, 1931), який із 1936 року працював у Голлівуді («Жінка у вікні»/*The Woman in the Window*, 1944 та ін.). Якщо в 1930-ті роки голлівудському трилеру були характерні комедійні елементи («Цей чудовий світ»/*It's a Wonderful World*, 1939, реж. В. С. Ван Дайк тощо), то з початком війни жанр набув похмуріших тонів: «Зброя для найму» (*This*



Зброя для найму, 1942

Gun for Hire, 1942, реж. Ф. Таттл), «Великий годинник» (*The Big Clock*, 1948, реж. Д. Ферроу) та ін. Традиції трилеру були перероблені в стилістиці «чорного фільму». З'явився окремий піджанр — фільми про пограбування *heist movie* на зразок «Асфальтові джунглі» (*The Asphalt Jungle*, 1950, реж. Дж. Г'юстон).

Серед різновидів жанру варто виокремити шпигунський трилер, найкращі зразки якого пов'язані з Другою світовою війною: «П'ять пальців» (*5 Fingers*, 1952, реж. Дж. Л. Манкевич), «Я був двійником Монті» (*I Was Monty's Double*, Великобританія, 1958, реж. Дж. Ґіллермін), — або «холодною війною»: «Шпигун, що прийшов із холоду» (*The Spy Who Came in from the Cold*, 1965, Великобританія, реж. М. Рітт). Протягом 1960-х — 1970-х років, з-поміж іншого й через убивство Кеннеді і Вотергейт, набув популярності політичний трилер, «золотим стандартом» якого можна вважати фільм Джона Франкенгаймера «Маньчжурський кандидат» (*The Manchurian Candidate*, 1962). Картина «День Шакала» (*The Day of the Jacka*, Англія, 1973, реж. Ф. Циннеманн) зображувала змову з метою вбивства Шарля де Голля; «Три дні Кондора» (*Three Days of the Condor*, 1975, реж. С. Поллак) — про залаштункову діяльність американських спецслужб; «Вся президентська рать» (*All the President's Men*, 1976, реж. А. Пакула) — про розслідування Вотергейтського скандалу.

Однак у цей же період жанр дедалі частіше використовували для експлуатування гострих або просто модних тем, виграючи в актуальності, але часом втрачаючи в якості. У цьому контексті осібно стоять роботи Браяна Де Пальми, якого критики називали наступником Гічкока («Одягнений для вбивства»/*Dressed to Kill*, 1980, та ін.). Елементи трилеру наявні в багатьох фільмах Романа Полянського: «Ніж у воді» (*Noz w wodzie*, 1962), «На межі божевілля» (*Frantic*, 1988) тощо.

У Франції одним із перших майстрів жанру був А.-Ж. Клузо: «Ворон» (*Le corbeau*, 1943), «Плата за страх» (*Le salaire de la peur*, 1953). Від початку 1950-х років набув популярності французький гангстерський цикл, багато в чому пов'язаний з ім'ям актора Жана Габена. Серед перших і найкращих фільмів цього циклу була картина Жака Беккера «Не чіпай здобич» (*Touchez pas au grisbi*, 1953).



Американський друг, 1977



Кімната страху, 2002

У Німеччині низка режисерів зверталися до трилеру заради осмислення впливу американської культури на європейську свідомість: «Американський солдат» (*Der amerikanische Solda*t, 1970, реж. Р. В. Фассбіндер) і «Американський друг» (*Der amerikanische Freund*, 1977, реж. В. Вендерс).

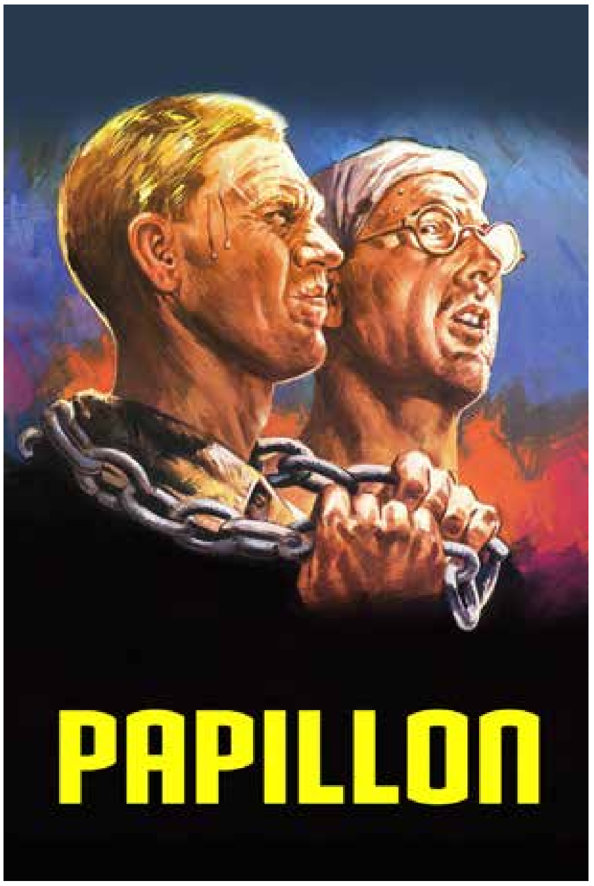
В англомовному кіно 1980-х — 1990-х років традиції жанру авторськи переробляли Пітер Вір («Свідок»/*Witness*, 1985); Джоел Коен («Просто кров»/*Blood Simple*, 1984, і «Перевал Міллера»/*Miller's Crossing*, 1990); Девід Мамет («Гральний будинок»/*House of Games*, 1987, і «Вбивство»/Homicide, 1992); Браян Сінгер («Підозрілі особи»/*The Usual Suspects*, 1995); Денні Бойл («Неглибока могила»/*Shallow Grave*, 1995). Інші фільми: «Кімната страху» (*Panic Room*, 2002, реж. Д. Фінчер), «Полонянки» (*Prisoners*, 2013, реж. Д. Вільньов), «Джокер» (*Joker*, 2019, реж. Т. Філліпс).

Див. *Саспенс*, *Еротичний трилер.*

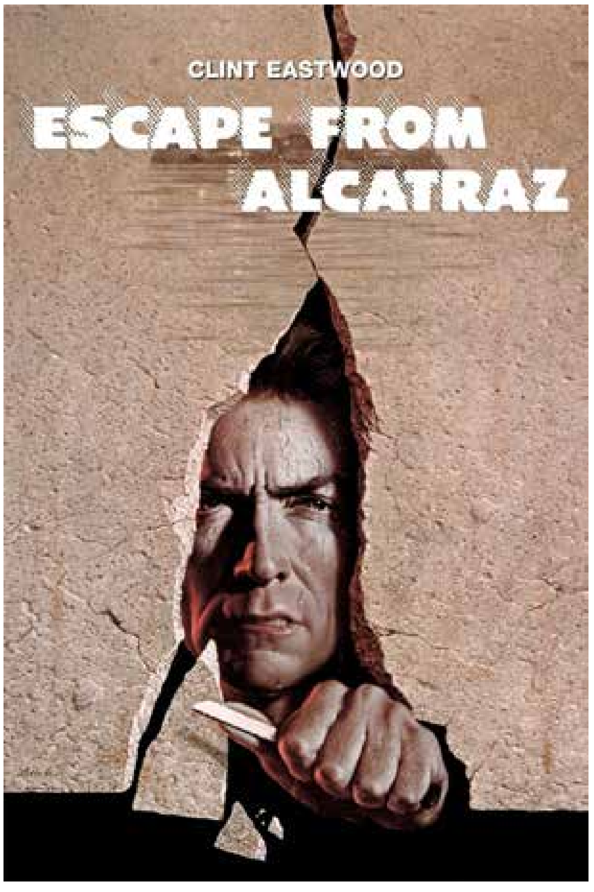
ТЮРЕМНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Prison Film] — піджанр, що асоціюється з історію в контексті ув'язнення і атмосфери в тюремному середовищі. Події, що відбуваються в цьому середовищі, передбачають



Я — каторжник-утікач, 1932



Метелик, 1972



Втеча з Алькатраса, 1979



Втеча із Шоушенка, 1994

несправедливість, правосуддя і втечу. Люди, засуджені незаконно, часто стають центральними персонажами.

Найбільш показові фільми: «Я — каторжник-утікач» (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932, реж. М. Лерой), «Міст через річку Квай» (*The Bridge on the River Kwai*, 1957, реж. Д. Лін), «Велика втеча» (*The Great Escape*, 1963, реж. Дж. Стерджес), «Метелик» (*Papillion*, 1972, реж. Ф. Шеффнер), «Втеча з Алькатраса» (*Escape From Alcatraz*, 1979, реж. Д. Сіґал), «Втеча з Шоушенка» (*The Shawshank Redemption*, 1994, реж. Ф. Дарабонт), «Обговоренню не підлягає» (*Undisputed*, 2002, реж. В. Гілл), «Веселі канікули» (*Get the Gringo*, 2012, реж. А. Грюнберг), «Бійка в блоці 99» (*Brawl in Cell Block 99*, 2017, реж. С. К. Залер).

УГОДА ПІДХОПЛЕННЯ — продаж пакета фільмів іншому кіновиробникові. Купуючи пакет, кіновиробник стає власником прав на кіновитвір, зокрема прав на прокат.

УТОПІЯ [від *грецьк.* U — «немає» + Topos — «місця», тобто місце, якого немає; за іншою версією від Eu — «благо» + Topos — «місце», тобто благословенна країна] — позбавлене наукового обґрунтування зображення ідеального суспільного ладу. Жанр наукової фантастики на позначення творів, які містять нереальні плани соціальних перетворень. Термін походить від назви книги Томаса Мора (1516).

У кінематографі відомі кілька звернень до цього жанру, як-от «Двохсотрічна людина» (*Bicentennial Man*, США, 1999, реж. К. Коламбус) тощо. Більш поширеними в кінематографі є фільми-попередження, що песимістично малюють майбутнє.

Див. *Антиутопія*, *Кіберпанк*.

УТРАЧЕНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Lost Film]. До 1950 року фільми знімали на кіноплівку з нітратною (займистою) основою. Нітроплівка доволі недовговічна, і після 70 років зберігання починається незворотна хімічна реакція — гідроліз, що призводить до руйнування основи або займання плівки. Значна кількість фільмів, знятих на нітроцелюлозі з метою протипожежної безпеки, була знищена.

ФАБРИКА МРІЙ [*англ.* Dream Factory; Dream Works] — якісна характеристика кіно. Термін виник в Америці в 1930-ті роки, у період виходу суспільства з депресії, звільнення від жахливого вантажу невпевненості не лише в завтра, а у сьогодні. Фабрикою мрій називали Голлівуд, який здебільшого виробляв далекі від дійсності солодкуваті фільми з обов'язковим гепі-ендом, що відволікали від реальності та занурювали глядача в мрії.

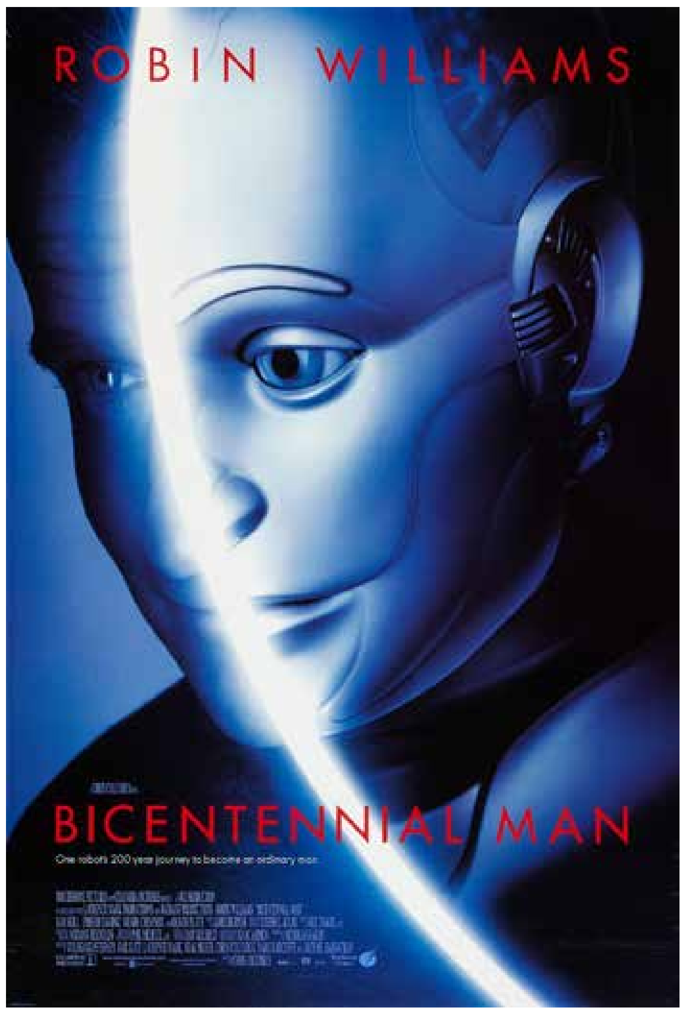
Див. *Велика ілюзія*, *Великий німий*, *Голлівуд*.

ФАБУЛА [від *лат.* Fabula — «байка», «розповідь»; *англ.* Plot] — ланцюг подій фільму, на яких ґрунтований сюжет, у їхній логічній причиново-часовій послідовності. У складі фабули розрізняють експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. Іноді фабулою називають порядок, перебіг і мотивування розповіді про події.

Див. *Сюжет*.

ФАНДРАЙЗИНҐ [*англ.* Findrising] — пошук фінансового забезпечення проєкту.

ФАНТАСМАГОРІЯ [від *грецьк.* Phantasma — «марення», «привид» + Agoreuo — «кажу»] — щось нереальне, химерні видіння, фантазії-марення, мани.



Двохсотрічна людина, 1999



Обід голяка, 1991

У кінематографі — піджанр фантастики, фільм про щось нереальне, який зображує химерні видіння, маячні фантазії.

Фільми: «Обід голяка» (Naked Lunch, 1991, реж. Д. Кроненберг), «Куб» (*Cube*, 1997, реж. В. Наталі).

ФАНТАСТИКА В КІНО. Батьком кінофантастики називають француза Ж. Мельєса, який уже 1896 року (наступного року після винайдення кінематографа) почав знімати казкові, містичні, фантастичні історії. Хоча перші стрічки зі справді фантастичним сюжетом і антуражем припадають на початок XX століття: «Завоювання повітря» (*À la conquête de l'air*, 1901) Фернана Зекка і «Подорож на Місяць» (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) Жоржа Мельєса. До речі, у другій картині використані мотиви з творів Жуля Верна, що підкреслює зв'язок фантастичного кіно з літературною традицією — і не тільки XIX століття, коли фантастична література оформилася в самостійний напрям, а й творами попередніх століть.

Усі міфи і популярні сюжетні конструкції кінофантастики запозичені з книг, легенд, переказів. Різні мандрівки на інші планети чи подорожі в часі, антиутопії про світ майбутнього чи застереження про непередбачуваний розвиток подій у сьогоденні, різноманітні надприродні створіння — на кшталт Франкенштейна, Голема, Дракули — чи науковці-експериментатори на зразок людини-невидимки й доктора Джекіла, різноманітні фантазії, коміксові твори — все це так чи інак узято з фантастичної літератури.

Утім, за своїми жанровими характеристиками феєрії мало відрізняються від власне літературного *fantasy*, або «легкої фантастики». Крім того, у фантастичному кіно зберігається поділ на *science-fiction*, тобто «наукову фантастику», і *weird fiction*, або «моторошну, надприродну фантастику». *Fantasy* найбільш наближене до пригодницького твору (адже фантастика — це один із жанрів пригодницького мегажанру, тобто



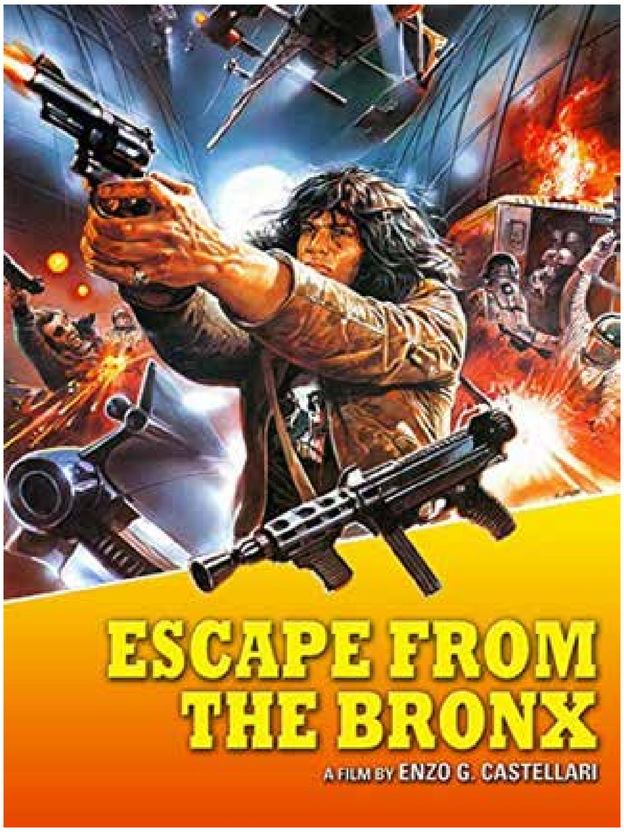
Подорож на Місяць, 1902



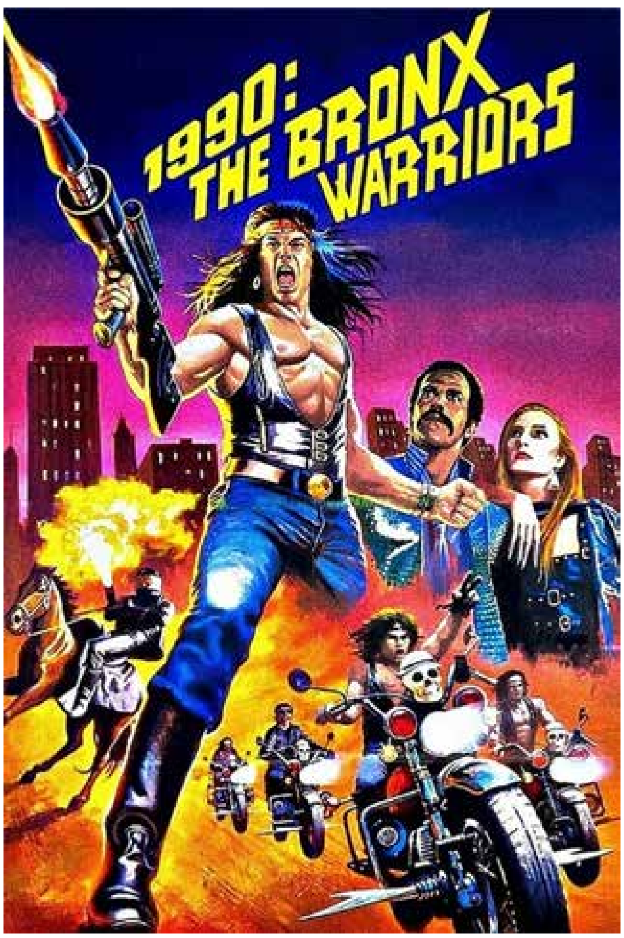
Екскурсія на Місяць, 1908



Той, хто біжить по лезу бритви, 1982



Втеча з Бронкса, 1983



Воїни з Бронкса, 1990



Роллерблейд, 1986

групи жанрів). Своєю чергою, *weird fiction* зливається з *horror*, із «фільмами жахів» у всьому їхньому багатоманітті. Часом доволі складно провести чітку межу.

Ще один «загін» фантастичних стрічок утворюють бойовики, дія яких відбувається в найближчому або віддаленому майбутньому. Щоправда, найкращі зразки бойовику неминуче зливаються з жанром антиутопії, що належить уже до серйозної, наукової фантастики. Насамперед у цьому контексті варто назвати такі твори, як серіал «Божевільний Макс» (*Mad Max*, 1979–1985) австралійця Джорджа Міллера, фільми «Втеча з Нью-Йорка» (*Escape from New York*, 1981) Джона Карпентера, «Той, хто біжить по лезу бритви» (*Blade Runner*, 1982) Рідлі Скотта, «Термінатор» (*The Terminator*, 1984) Джеймса Кемерона.

А от стрічка «Робот-поліцейський» (*RoboCop*, 1987) Пола Верговена чомусь сприймається як реальна історія із сьогодення з додатковими атракціонами

фантастичного спрямування задля розваги публіки. Немає тут тієї глибини пророцтва і застереження, що вирізняє найкращі фантастичні фільми, зокрема ті, що обходяться без супертехніки.

Велика кількість наслідувальних, спекулятивних картин, безкінечно тиражуючи винайдені «першопрохідцями» прийоми, лише дискредитують цей жанр, що користується глядацьким успіхом: «Клас 1984 року» (*Class of 1984*, 1982, реж. М. Лестер), «1990: Воїни з Бронкса» (*1990: I guerrieri del Bronx*, 1983, реж. Е. Дж. Кастелларі), «Втеча з Бронкса» (*Escape From The Bronx*, 1983, реж. Е. Дж. Кастелларі), «Воїни 2072 року» (*I Guerrieri Dell' Anno 2072*, 1984, реж. Л. Фульчі), «Кордон міста» (*City Limits*, 1984, реж. А. Ліпстад), «Роллерблейд» (*Roller Blade*, 1986, реж. Д. Дж. Джексона).

Фантастичні мотиви можуть бути наявні в мелодрамах, любовних історіях, мюзиклах: «Вулиці у вогні» (*Streets of Fire*, 1984, реж. В. Гілл), «Перехрестя» (*Crossroads*, 1986, реж. В. Гілл), «Сум'яття в думках» (*Trouble in Mind*, 1985, реж. А. Рудольф), «Зроблено в раю» (*Made in Heaven*, 1987, реж. А. Рудольф), «Майкл» (*Michael*, 1996, реж. Н. Ефрон); у легких еротичних стрічках: «Амазонки на Місяці» (*Amazon Women on the Moon*, 1987, реж.: Дж. Лендіс, Дж. Данте, К. Готтліб, П. Гортон, Р. К. Вайс), «Земні дівчата легкодоступні» (*Earth Girls Are Easy*, 1989, реж. Дж. Темпл), у більш провокаційних картинах: «Рідке небо» (*Liquid Sky*, 1986, реж. С. Цукермана) і навіть у жорстких порнофільмах: «Зірка Бейб», «Ультраплоть».

Див. *Комікси в кіно*, *Надприродна (моторошна) фантастика*, *Науково-фантастичний фільм*.

ФЕЄРІЯ [*фр.* Feerie, від Fee — «фея», «чарівниця»].

1. Жанр театральних вистав, у яких для фантастичних сцен застосовують постановочні ефекти. Виник в Італії у XVII столітті;

2. Циркова вистава з використанням різних ефектів.

У кінематографі перші феєрії з'явилися 1897 року. Законодавцем моди в цьому жанрі став француз Жорж Мельєс. У 1897–1903 роках великий успіх у публіки мали чарівні казки Мельєса і фільми, у яких він показував фокуси. Згодом феєрії становили інтерес лише для дитячої аудиторії.

ФЕЛЬДҐРАУ [*нім.* Feldgrau — «захисний колір військових мундирів»] — значна частина фільмів, створених у Німеччині під час Першої світової війни, мала явно пропагандистський характер. Ставили такі фільми протягом кількох днів: «За Батьківщину» (*Für die Heimat*, 1919, реж. Ф. Хофер), «Рейд у ворожу країну», «Залізний кулак Міхеля» тощо. Знімали ці стрічки головно просто неба.

Для участі в масових сценах військове відомство безплатно надавало новобранців у свіжому обмундируванні, які залюбки вдавали себе за «переможців», не бачивши ще жодної битви. Але вже до 1916 року,



Щоденник доктора Хартца, 1916

коли надії на швидке закінчення війни були зруйновані, фільми, вироблені в манері фельдґрау, більше не мали успіху і своєю награною мажорністю викликали роздратування як у солдатів-фронтовиків, так і глядачів у тилу.

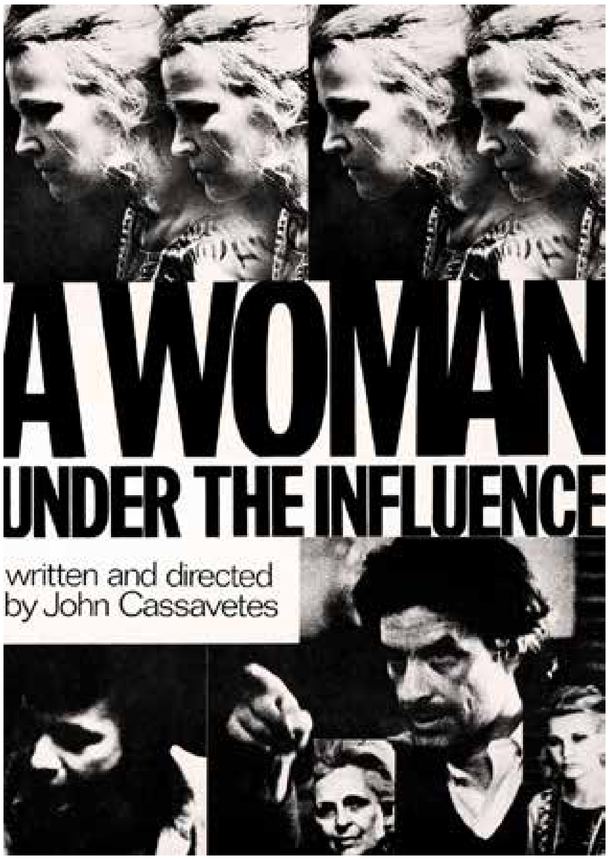
Характерним зразком військово-патріотичної кінопродукції став фільм «Щоденник доктора Хартца» (Das Tagebuch des Dr. Hart), поставлений режисером Паулем Лені в 1916 році. У стрічці досить примітивно поєднана любовна інтрига з епізодами із фронтового життя.

ФЕМІНІСТСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Feminist Film] — фільм винятково для жінок і про жінок. Разом із феміністським рухом з'явилися фільми, які аналізували репрезентацію жінок на екрані. У кіно було чимало першопрохідців-жінок, як-от Аліс Гі-Бланше та Лоїс Вебер, але це мистецтво довгий час належало чоловікам — і виробництво, і оцінювання вже знятих картин. Група жінок-режисерок на хвилі успіху критичної та феміністської кінотеорії 1970-х протистояла патріархальним цінностям і *male gaze* — «чоловічому погляду».

Зачинателькою феміністського кіно стала Шанталь Акерман з її «Жанною Дільман, набережна Комерції 23, Брюссель 1080» (*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce*, 1080 Bruxelles, 1975). Потім була «Питання тиші» (*De stilte rond Christine M.*, 1982) Марлен Горріс. Феміністичні фільми, зняті в 1970-х, звеличують роль



Солдат Джейн, 1997



Жінка в собі, 1974

жінок, їхнє місце в суспільстві, зображують утиски жінок у патріархальному суспільстві.

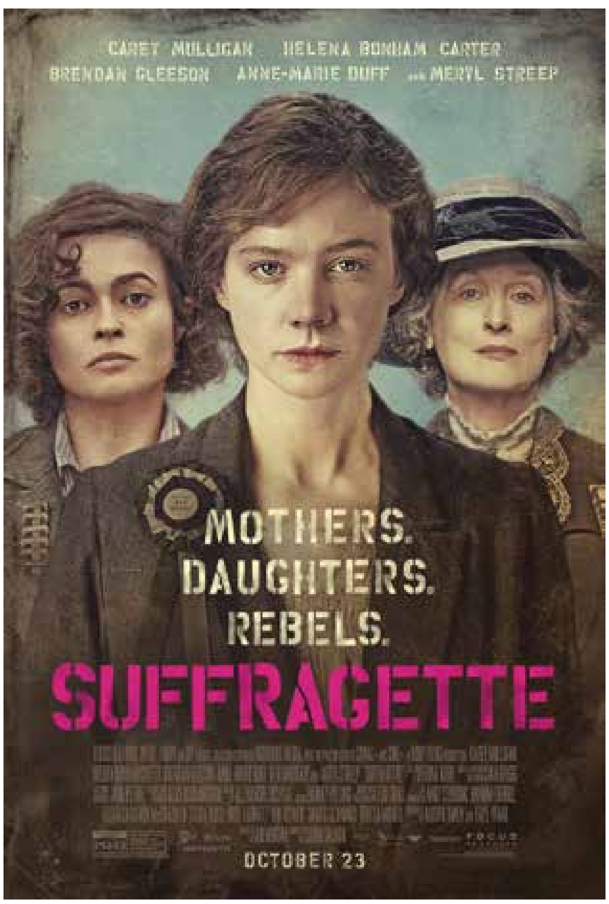
У феміністських стрічках чоловіки зазвичай не розглядаються, проте простежуються певні сексуальні стереотипи, як жіночі, так і чоловічі, оскільки ці фільми засновані на сексизмі.

Прикладами є фільми «Жінка в собі» (*Film About a Woman Who*, 1974, реж. І. Райнер), «Супердайк» (*Superdyke*, 1975, реж. Б. Гаммер), «Підготовка» (*Getting Ready*, 1977), «Солдат Джейн» (*G.I. Jane*, 1997, реж. Р. Скотт), «Убити Білла» (*Kill Bill*, 2003, реж. К. Тарантіно), «Суфражистка» (*Suffragette*, 2015, реж. С. Гаврон).

ФЕНТЕЗІ В КІНО [*англ.* Fantasy Film] — жанр кінофеєрії пов'язаний насамперед з іменем одного із зачинателів кінематографа — француза Ж. Мельєса, який вигадав або випадково відкрив багато головних трюків у кіно. Елементи феєрії або чарівного перетворення на екрані, звісно ж, переважно використовували в кіноказках. Однак і такі режисери, як Рене Клер і Френк Капра, застосовували фантазійні мотиви у своїх фільмах: «Уявна подорож» (*Le voyage imaginaire*, 1925, реж. Р. Клер), «Загублений горизонт» (*Lost Horizon*, 1937, реж. Ф. Капра), «Життя прекрасне» (*It's a Wonderful Life*, 1946, реж. Ф. Капра), «Краса диявола» (*La Beauté du diable*, 1949, реж. Р. Клер).

Водночас справжнім розквітом феєричного (або легкого фантастичного) кінематографа варто вважати епоху супервидовищного кіно, що розпочалася з моменту виходу в 1977 році на екрани стрічки «Зоряні війни» (*Star Wars*, 1977) Джорджа Лукаса, як і її продовження «Імперія завдає удару у відповідь» (*The Empire Strikes Back*, 1980) Ірвіна Кершнера та «Повернення Джедая» (*Return of the Jedi*, 1983) Річарда Маркуенда. Ці картини — справжні фантастичні стрічки казково-коміксового плану — захопливе видовище для сімейного перегляду, для глядачів будь-якого інтелектуального рівня.

Кожен знайде в цих картинах щось своє, те, що найбільш до вподоби. Дітей радує сама казка, підлітків і молодь приваблює фантастика, техніка



Суфражистка, 2015



Флеш Гордон, 1980



Горець, 1986

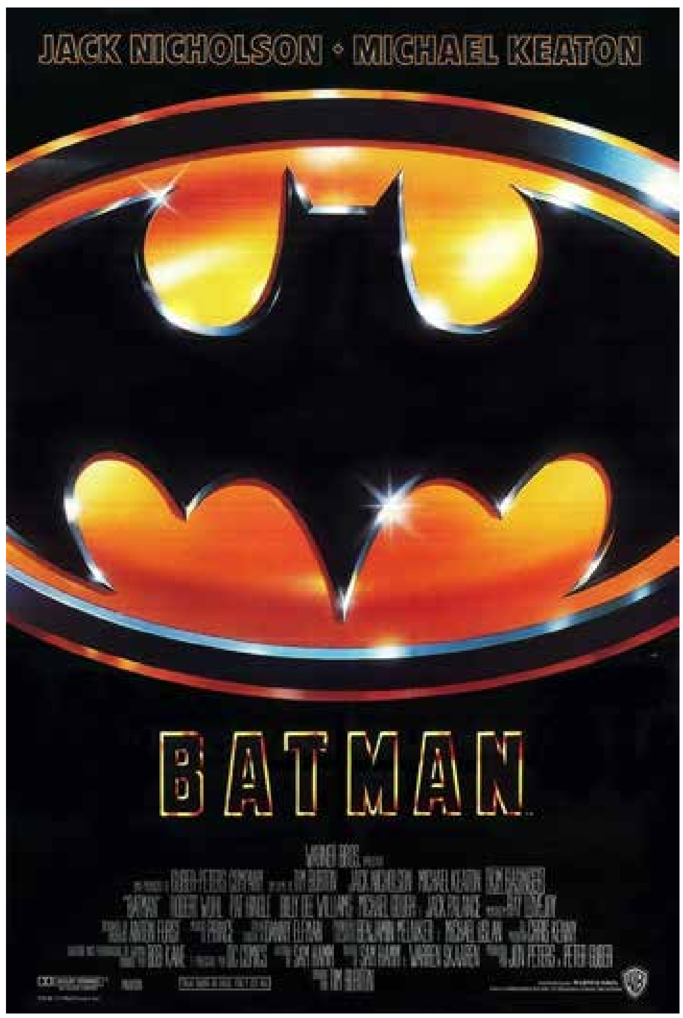
найвищого рівня, чудові спецефекти. Якщо ж шукати головну причину успіху Лукаса, який вигадав увесь серіал (а фільми перебувають у першій «десятці» найкасовіших стрічок в історії американського кіно), то вона криється у правильно дібраній манері оповіді. Джордж Лукас створив іронійну, дотепну, часом пародійну, типово постмодерністську, побудовану на різних цитатах і відсиланнях, неймовірно винахідливу «зоряну фантазію».

Інші фентезі теж близькі до стилістики коміксу (насамперед, усі екранізації популярних коміксів — «Супермен» (*Superman*, 1978, реж. Р. Доннер), «Супермен II» (*Superman II*, 1980, реж. Р. Лестер) і «Супермен III» (*Superman III*, 1981, реж. Р. Лестер), «Супермен IV: У пошуках миру» (*Superman IV: The Quest for Peace*, 1986, реж. С. Дж. Ф'юрі), «Флеш Гордон» (*Flash Gordon*, 1980, реж. М. Годжес), «Бетмен» (*Batman*, 1966, реж. Л. Мартінсон), однойменна версія Т. Бертона, 1988, за якою вийшли ще три продовження — «Бетмен повертається» (*Batman Returns*, 1992) Тіма Бертона, а також «Бетмен назавжди» (*Batman Forever*, 1995, реж. Дж. Шумахер) і «Бетмен і Робін» (*Batman & Robin*, 1997, реж. Дж. Шумахер).

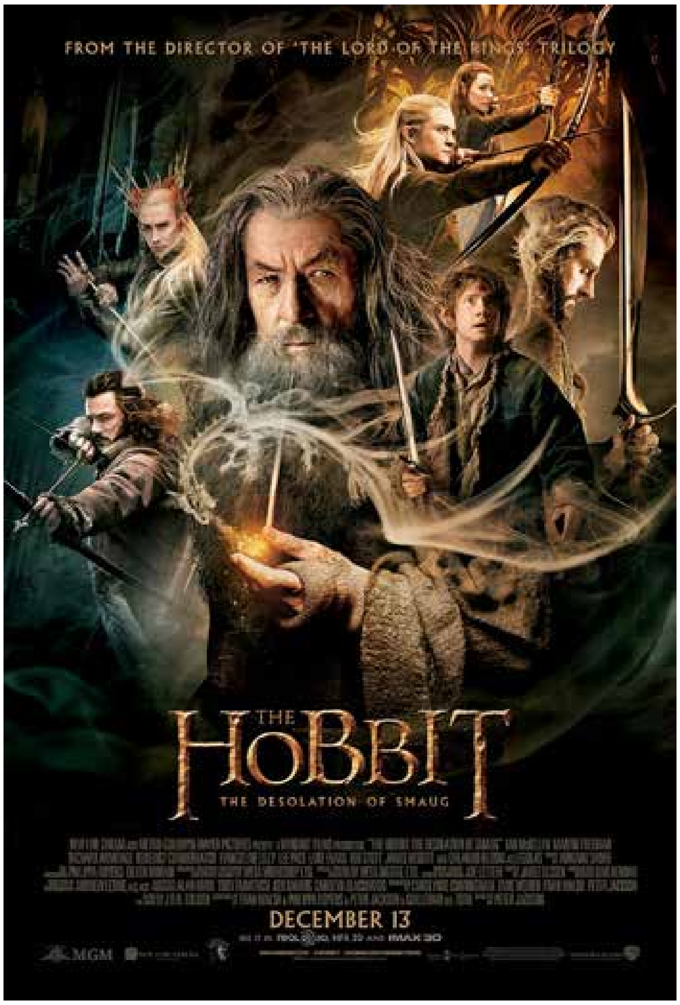
Якщо перший варіант «Бетмена» в 1960-ті роки був більш казковим, призначеним для дітей, то у версіях Тіма Бертона очевиднішою стає конструкція авантюрних романів «плаща і шпаги» зі шляхетними месниками-захисниками справедливості та гарними дівчатами, яких герої отримують за це як нагороду. Звичайно, не обійшлося без супервидовищних спецефектів, фантастичних трюків, новинок технічної думки.

До фентезі можна зарахувати й відомий кіносеріал «Зоряний шлях», створений на матеріалі популярного в 1960-ті роки телесеріалу. Першим у циклі був «Зоряний шлях» (*Star Trek: The Motion Picture*, 1979) Роберта Вайза, останнім наразі і сьомим за порядком є «Зоряний шлях: покоління» (*Star Trek: Generations*, 1994) Девіда Карсона. Безліч стрічок є наслідуванням «Зоряних воєн»: «Битва за межами зірок» (*Battle Beyond the Stars*, 1980, реж. Дж. Т. Муракамі), «Льодові пірати» (*The Ice Pirates*, 1984, С. Реффілл), «колос», який провалився в прокаті за 47 мільйонів доларів, — «Дюна» (*Dune*, 1984, реж. Д. Лінч) та ін.

Найкасовішою американською картиною, до повторного випуску 1997 року «Зоряних воєн», залишалася фантастична казка «Іншопланетянин» (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982) Стівена Спілберга — добра, мила



Бетмен, 1989



Гоббіт: Пустка Смога, 2013

розповідь про те, як діти долають первісну ворожість до іншопланетної істоти і переймаються співчуттям до прибульця, намагаються йому допомогти.

У низці сучасних фентезі з трюками відчутний вплив кінематографа Лукаса і Спілберга. Наприклад, у фільмі «Великий переполох у малому Китаї» (*Big Trouble in Little China*, 1986) Джона Карпентера, «Горець» (*Highlander*, 1986) Рассела Малкехі і навіть у картинах про ніндзя — «Ніндзя III: Панування» (*Ninja III: The Domination*, 1985, реж. С. Фьорстенберґ). Утім, американські критики небезпідставно вважають: на стрічки двох лідерів супервидовищного кіно мали величезний вплив «самурайські фільми» Акіри Куросави.

Так, серіал «Зоряні війни» (*Star Wars*) перегукується з картиною Куросави «Троє негідників у прихованій фортеці» (*Kakushi-toride no san-akunin*, 1958). Відтепер східні міфи і легенди заново засвоюються в трансформованому вигляді, в американізованому варіанті, у формі високотехнічних «ігор для будь-якого віку». Прикметно, що й екранізації комп'ютерних ігор «Супербрати Маріо» (*Super Mario Bros*., 1995, реж.: Р. Мортон, А. Дженкел), «Вуличний боєць» (*Street Fighter*, 1994, реж. С. де Соуза), «Смертельний бій» (*Mortal Kombat*, 1995, реж. П. Андерсон) також близькі до естетики фентезі та кінокоміксів.

Інші фільми: трилогії «Володар перснів» (*The Lord of the Rings*, 2001–2003, реж. П. Джексон), «Хроніки Нарнії» (*The Chronicles of Narnia*, 2005–2010, реж.: Е. Адамсон, М. Ептед), «Гоббіт» (*The Hobbit*, 2012–2014, реж. П. Джексон).

Див. *Комікси в кіно*, *Надприродна (моторошна) фантастика*, *Науково-фантастичний фільм*, *Фантастика в кіно*.

ФІЛЬМ [*англ.* Film — «плівка»].

1. Сукупність зображень (кадрів), послідовно розташованих на кіноплівці (або на відеомагнітофонній стрічці), пов'язаних єдиним сюжетом і призначених для відтворення на екрані. Фільм є результатом колективної роботи знімальної групи, до складу якої належать сценарист, режисер, оператор, художник, композитор, монтажер, звукооператор і (в ігровому фільмі) актори. З погляду технічних особливостей фільми поділяються на німі, звукові, чорно-білі, кольорові, широкоформатні, широкоекранні, панорамні, стереоскопічні, широкоформатні, панорамні, стереоскопічні;

2. Окремий витвір кіномистецтва: художній (ігровий), мультиплікаційний, хронікально-документальний, науково-популярний, навчальний фільми.

ФІЛЬМ Д'АР [*фр.* Film D'art — «художній фільм»] — назва французької кінофірми, організованої 1908 року — у розпал кризи сюжетів у кінематографі.

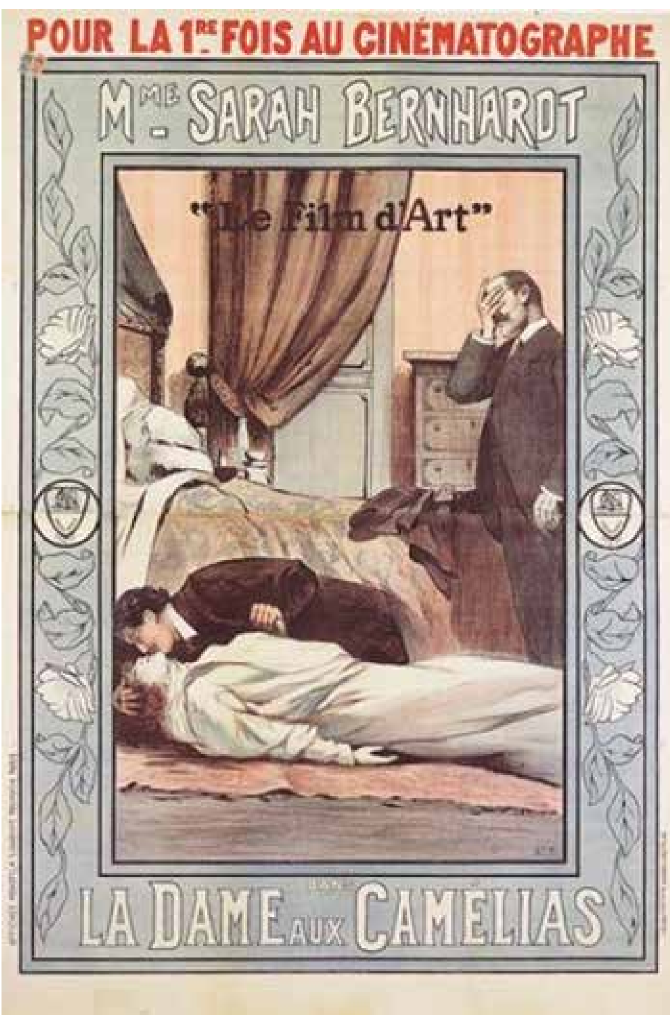


Вбивство герцога де Гіза, 1908

Провідні актори великих театрів і «Комеді Франсез», не спроможні протистояти кіно, вирішили отримати з нього вигоду. Так був створений «Фільм Д'ар» (Le Film d'Art). Під гаслом «Виконання знаменитих сюжетів знаменитими акторами» компанія випустила перший фільм «Вбивство герцога де Гіза» (*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908, реж.: Ш. ле Баргі, А. Кальметт), що згодом здобув величезний успіх. Після виходу фільму співробітник найбільшої французької газети «Матен» писав: «Знаменитий кінематограф почнуть тепер наповнювати сценаріями наші найкращі автори, а грати в ньому будуть наші найкращі актори...». До роботи у «Фільм Д'ар» запросили знаменитих майстрів сцени — Сару Бернар, Габрієля Режана, Ле Баржі, які мали грати в постановках за відомими п'єсами В. Сарду, Е. Ростана.

«Вбивство герцога Гіза» і вся подальша продукція «Фільм Д'ар» здійснила справжній переворот. Кіно не тільки почало залучати літераторів, а й у пошуках тем і сюжетів звернулося до літератури. Заслуга «Фільм Д'ар» полягає і в залученні до кіно театральних професійних акторів.

Головною перевагою «Фільм Д'ар» — підприємства, керованого акторами, — було скасування застарілих правил драматичної гри в кіно. Театралізація кінематографа, розпочата «Вбивством герцога Гіза», мала свої позитивні наслідки. Гарний літературний сценарій і хороші актори поліпшили кіно, але сталося це через багато років після прем'єри.



Жінка з камеліями, 1912

У всьому світі до «Вбивства герцога Гіза» поставилися як до шедевра. Фільм «Вбивство герцога Гіза», революційний із погляду гри акторів і традиційний із позицій постановки та монтажу, є знаменною віхою в історії кіно. Після нього в кіно запанували актори і кінозірки. «Фільм Д'ар» вплинув на появу великих пишних постановок італійців, психологічних драм данців, а також створення американської школи на чолі з Девідом Ґріффітом. «Фільм Д'ар» розпочав нову еру в історії кіно — ту саму, яка незабаром отримає назву «доба німого кіно».

Водночас сама компанія «Фільм Д'ар» за період свого існування створила не так уже й багато знакових картин: «Мадам Сан-Жен» (*Madame Sans-Gêne*, 1911, реж. А Кальметт), «Дама з камеліями» (*La Dame aux Camélias*, 1912, реж.: А. Кальметт, Л. Меркантон).

Незважаючи на історичне та естетичне значення, ця ініціатива зазнала невдачі. «Художні серії» краще розвивалися за кордоном, ніж у Парижі, де обмеженість внутрішнього ринку та скупість великих фірм гальмувала їхнє зростання. Щоб залучати справді великих акторів і показувати історичні сюжети, треба було витрачати великі гроші. Політика суворої економії завела в глухий кут кінопрацівників, які шукали нових шляхів. До того ж з 1911 року конкуренція між Італією, Данією та Америкою стає дедалі небезпечнішою. Щоб їй протистояти, французьким промисловцям потрібно було викласти всі свої козирі, удосконалюючи «художні серії».

Купувати найкращі твори письменників і драматургів, закріпити за собою французьких акторів, дозволити режисерам проводити багато репетицій для відшліфовування сцен, замовляти складні декорації та пишні костюми — такою була програма, що стояла перед «художніми серіями».

Однак, не бажаючи збільшити бюджет, фірми випускали картини, зняті нашвидкуруч серед намальованих на полотні грубих декорацій у виконанні третьосортних акторів. Оскільки в Парижі не зуміли розвинути ідею «Фільм Д'ар», французька кінопродукція після 1911 року втрачає ту провідну роль, яку вона відігравала в 1908–1910 роках. Францію, яка повновладно панувала на світовому ринку, тепер, своєю чергою, підкорювали іноземні фільми, переважно з Італії та Америки.

Див. *Золота серія*.

ФІЛЬМ ДІЇ — див. *Бойовик*.

ФІЛЬМ-ЕПЮР [від *фр.* Epure — «креслення»] — термін, уведений французькими кінознавцями, котрі за аналогією до креслення-епюру так називали фільм, що вирізняється суворістю ліній в окресленні персонажів.

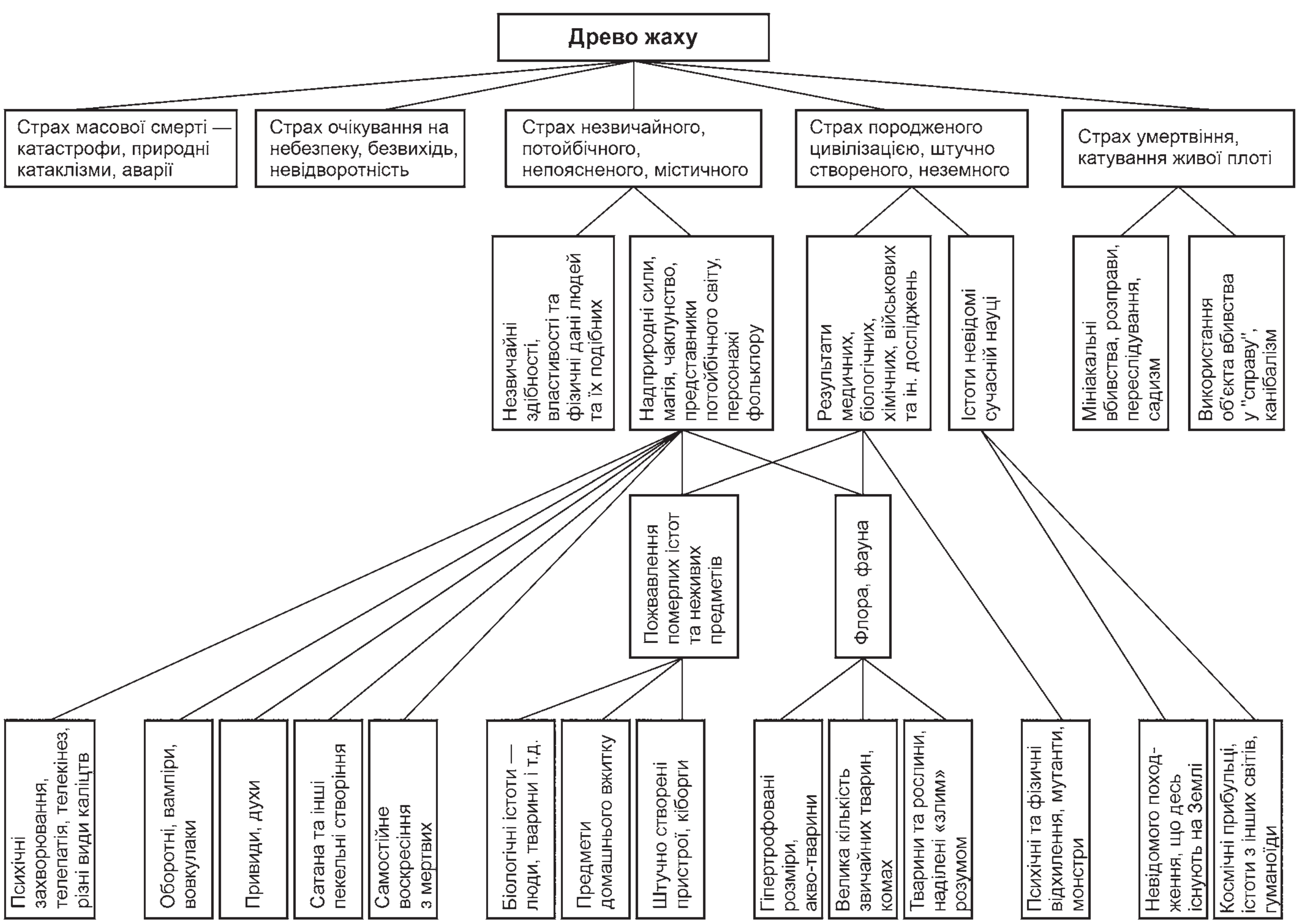
ФІЛЬМ ЖАХІВ [*англ.* Horror Film]. Елементи фантасмагорії і кошмару з'явилися на самому початку XX століття у фільмах Ж. Мельєса. Розквіт жанру спостерігався в Німеччині, де започатковано багато популярних у майбутньому тем. «Празький студент» (*Der Student von Prag*, 1913, реж. П. Вегенер) був однією з перших стрічок на тему двоїстості, «Голем» (*Der Golem*, 1915, реж. П. Вегенер) розповідав про оживлення глиняного велетня. Суб'єктивне переінакшення реальності в роботах німецького кіноекспресіонізму закономірно спричинило звернення до ґіньйоля: у «Кабінеті доктора Калігарі» (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920, реж. Р. Віне) з'явився божевільний убивця, а в стрічці «Носферату. Симфонія жаху» (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921, Ф. В. Мурнау) уперше був використаний сюжет «Дракули» Брема Стокера.

У Голлівуді періоду німого кіно жанр пов'язаний насамперед з іменами актора Лона Чейні, майстра гриму та перевтілення, і режисера Тода Броунінґа. З приходом звуку кіностудія «Юніверсал» випустила фільми «Дракула» (*Dracula*, 1931) Т. Броунінґа і «Франкенштейн» (*Frankenstein*, 1931) Джеймса Вейла. У першому головну роль зіграв Бела Лугоші, у другому — Борис Карлофф. За обома акторами назавжди закріпилося амплуа чудовиськ і вбивць, а стрічки спричинили серію продовжень так само, як «Мумія» (*The Mummy*, 1932) Карла Фройнда та «Людина-невидимка» (*The Invisible Man*, 1933) Джеймса Вейла. Сиквели часом не поступалися оригіналам або й перевершували їх, як-от «Наречена Франкенштейна» (*The Bride of Frankenstein*, 1935, реж. Дж. Вейл).

У 1932 Фредерік Марч зіграв доктора Джекілла і містера Гайда в однойменному фільмі Рубена Мамуляна (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), який залишається найкращою екранізацією повісті Роберта Луїса Стівенсона. Фільм «Білий зомбі» (*White Zombie*, 1932, реж. В. Гальперін) вплинув на поетичний підхід до жанру продюсера В. Лютона, який зняв у 1940-ті роки дев'ять картин на студії *RKO*. Лютон покладався не на шокові ефекти, а на атмосферу страху, що пронизувала фільм.

Увага до деталей, чудові операторські та режисерські роботи піднімають ці стрічки на вершину жанру: «Люди-кішки» (*Cat People*, 1942, реж. Ж. Турнер), «Я ходила із зомбі» (*I Walked With a Zombie*, 1943, реж. Ж. Турнер) та ін. Найкращим режисером групи Лютона був Ж. Турнер, який пізніше використав ту саму стилістику у фільмі «Ніч демона» (*Night of the Demon*, Англія, 1958). Картина про привидів «Непрохані» (*The Uninvited*, 1944, реж. Л. Аллен) — один з останніх класичних фільмів жаху «золотої доби» Голлівуду.

У 1950-ті роки жанр поступився місцем науковій фантастиці, яка використовувала його елементи, зокрема в таких удалих картинах, як «Річ з іншого світу» (*The Thing from Another World*, 1951, реж. К. Найбі)

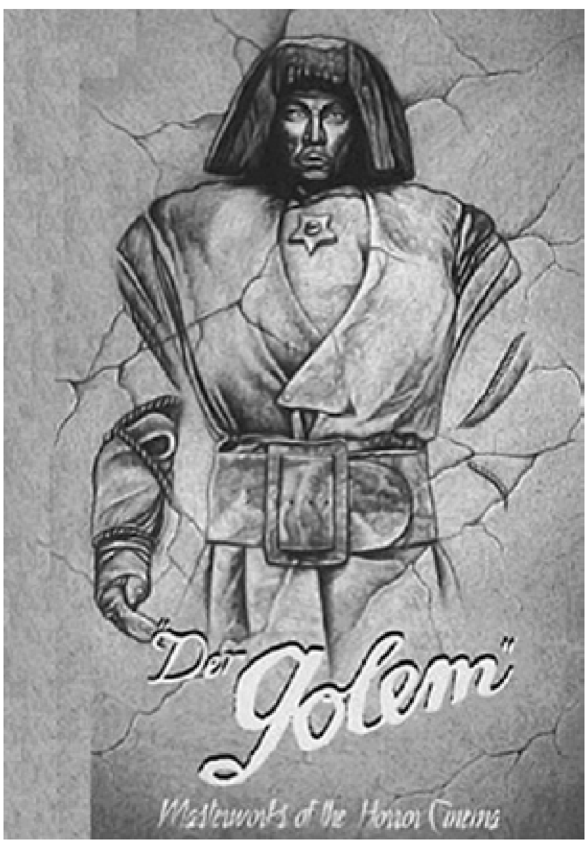




Празький студент, 1913



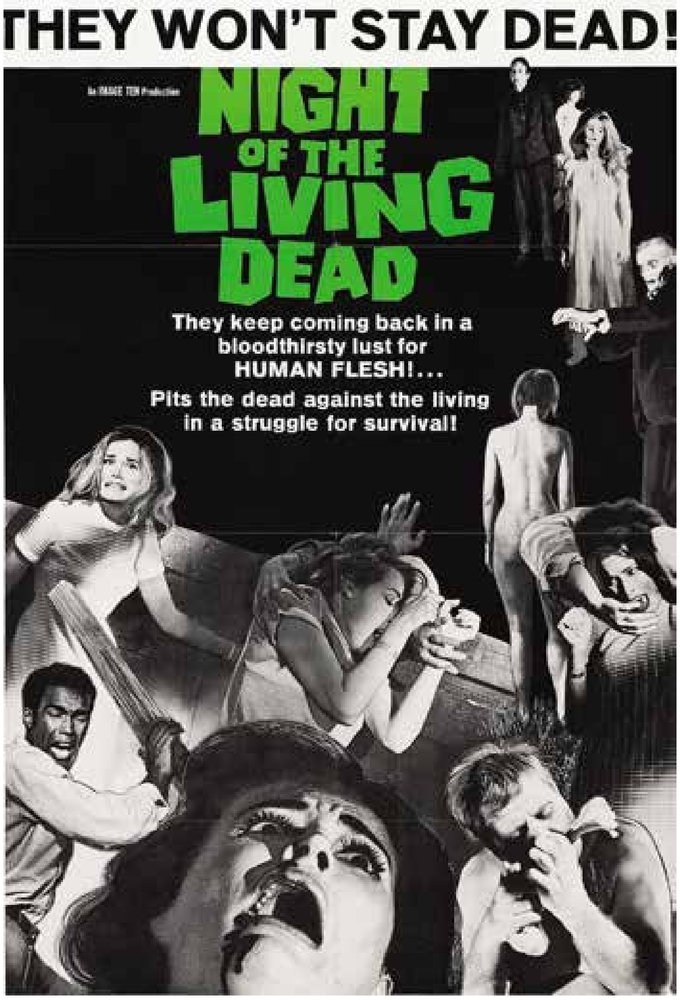
Дракула, 1931



Голем, 1915



Рептилія, 1966



Ніч живих мерців, 1968



Щось, 1982

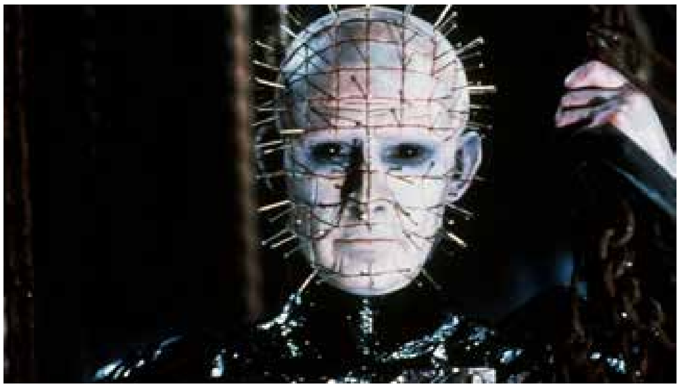
і «Вторгнення викрадачів тіл» (*Invasion of the Body Snatchers*, 1955, реж. Д. Сіґал). Зіркою малобюджетних фільмів жаху став Вінсент Прайс, часто в ролях божевільних учених.

До кінця десятиліття в Англії студія «Гаммер» (*Hammer Film Productions*) налагодила потоковий випуск картин цього жанру, серед яких з'явилося кілька гідних робіт: «Няня» (*The Nanny*, 1965, реж. С. Голт), «Рептилія» (*Reptile*, 1966, реж. Дж. Джиллінґ) та ін. У Франції Жорж Франжю зняв ліричний фільм жаху «Очі без обличчя» (*Les yeux sans visage*, 1959). Дві картини 1960 року заклали підґрунтя сучасного жанру фільмів про маніяків (*Slasher movie*): «Крізь замкову шпарину» (*Peeping Tom*, Велика Британія, реж. М. Пауелл) і «Психо» (Psycho, США, реж. А. Гічкок).

Гічкок зняв також один із перших фільмів про протистояння людей ворожим і загадковим силам природи — «Птахи» (*The Birds*, 1963). Фільм Джека Клейтона «Невинні» (*The Innocents*, Велика Британія, 1961) був стильною переробкою повісті Генрі Джеймса «Поворот гвинта». На початку 1960-х років у США Роджер Корман зняв серію стрічок за оповіданнями Едгара По. Картини Кормана вирізняли яскраві образи, виважена стилістика, а також недбале ставлення до оригіналів. У цей же час з'явилися найкращі зразки жанру в Японії, засновані на легендах про привидів: «Кайдан» (*Kaidan*, 1964) Масакі Кобаясі, «Онібаба» (*Onibaba*, 1964) Кането Сіндо, «Чорні кішки в бамбукових заростях» (*Yabu no naka no kuroneko*, 1968) Кането Сіндо.

У 1970-ті роки жанр зазнав філософського і метафізичного переосмислення: «Валерія та її тиждень чудес» (*Valerie a tyden divu*, Чехословаччина, 1970) Яроміла Їреша; «А тепер не дивись» (*Don't Look Now*, Великобританія, 1973) Ніколаса Роуга. В Італії Даріо Ардженто, наслідуючи попередника Маріо Баву, поєднав у своїх найкращих фільмах особливу жорстокість із казковою нереальністю дії: «Суспірія» (*Suspiria*, 1977) і «Феномени» (*Phenomena*, 1985). Канадієць Девід Кроненберґ додав у жанр притчевих елементів і морального виміру: «Тремтіння» (*Shivers*, 1975), «Відеодром» (*Videodrome*, 1982) тощо. У США Джон Карпентер зняв низку стрічок, що виділяються з комерційного потоку, зокрема «Геловін» (*Halloween*, 1978).

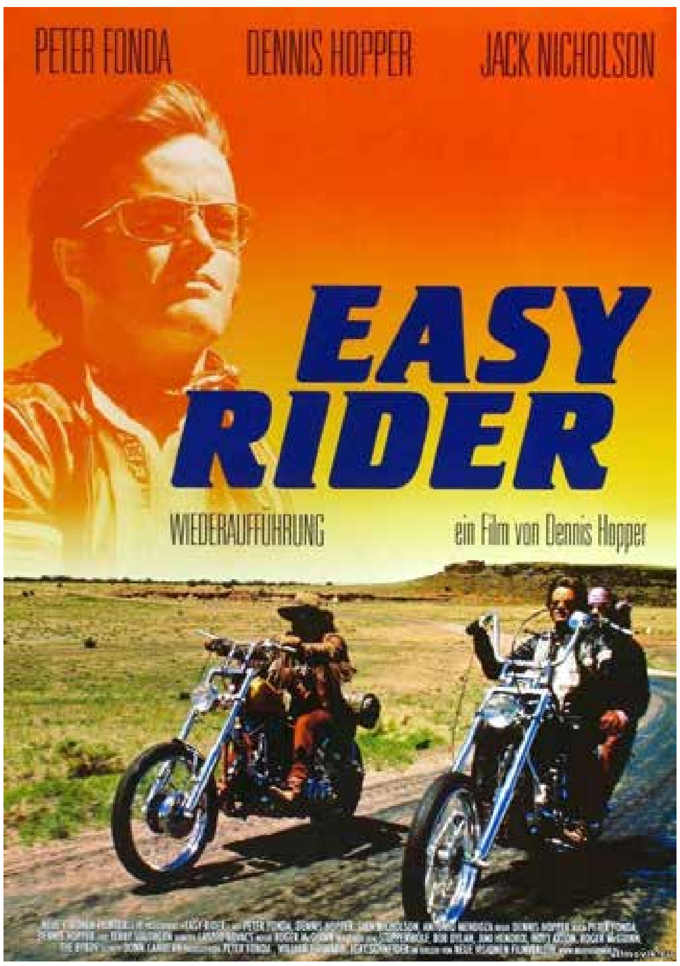
Популярні в 1980-ті роки були серіали, якот «Кошмар на вулиці В'язів» (*Nightmare on Elm Street*), «П'ятниця, 13-те» (*Friday the 13th*) тощо, не додали до жанру нічого нового, крім кривавих спецефектів. Серед найкращих зразків жанру 1990-х років — фільми «Шкіра, що відбиває» (*Reflecting Skin*, 1990) Філіпа Рідлі, «Сім» (*Seven*, 1995) Девіда Фінчера.



Повсталий з пекла, 1987

До жанру фільму жахів також належать: «Ніч живих мерців» (*Night of the Living Dead*, 1968, реж. Дж. Ромеро), «Екзорцист» (*The Exorcist*, 1973, реж. В. Фрідкін), «Керрі» (Carrie, 1976, реж. Б. Де Пальми), «Омен» (*The Omen*, 1976, реж. Р. Доннер), «Повсталий із пекла» (*Hellraiser*, 1987, реж. К. Баркер), «Крик» (*Scream*, 1996, реж. В. Крейвен), «Дзвінок» (*The Ring*, 2002, реж. Г. Вербінскі), «Воно» (*It*, 2017, реж. А. Мускетті).

ФІЛЬМ МОЛОДІЖНОЇ КУЛЬТУРИ [*англ.* Youth-Culture Film] — фільми, сконцентровані на потребах молодих людей, тинейджерів, підлітків, тих, хто



Безтурботний наїзник, 1969



Воно, 2017

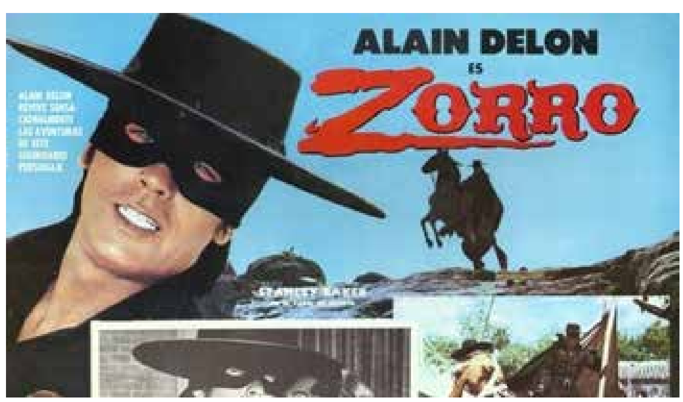
повстає проти корупції, на особливостях суспільної моралі. Жанр зародився в момент піку В'єтнамського конфлікту і ґрунтується на вивченні культур «гіпі» і «лав-покоління». Фільми були популярні в коледжах і університетських гуртожитках.

Найкращі зразки цього жанру: «Ресторан Аліси» (*Alice's Restaurant*, 1969, реж. А. Пенн) і «Безтурботний наїзник» (*Easy Rider*, 1969, реж. Д. Гоппер).

ФІЛЬМ НАСИЛЬСТВА [*англ.* Violence-Films] — різновид фільму жахів.
Див. *Фільм жахів*.

ФІЛЬМ ПЛАЩА І ШПАГИ [*фр.* Film de Cape et D'épée] — жанр французького кіно, популярний у 1950-х — на початку 1970-х років. Цей жанр для Франції був тим самим, що вестерн для Америки. Фільм плаща і шпаги спотворює історичну правду, оскільки є набором картинок літературного походження, які все далі відходять від реальності. Найпопулярніший актор жанру Жан Маре оживлював легендарний образ лицаря, якому призначено врятувати свою полонену принцесу... Один французький критик щодо лицарського амплуа Жана Маре саркастично зауважив: «Він чудовий як атлет і як актор; мені здається, з ним ми знайшли нового Е. Флінна». Найпопулярнішими акторками, які блищали в цьому жанрі, були Джина Лоллобриджида і Мішель Мерсьє.

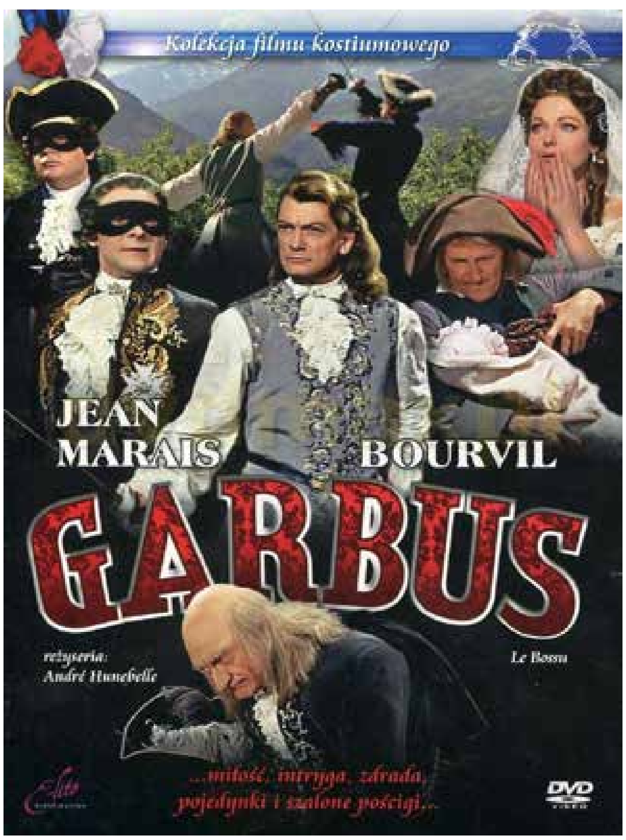
Найвідоміші фільми плаща і шпаги: «Горбань» (*Le Bossu*, 1959, реж. А. Юнебель), «Капітан»



Зорро, 1975



Фанфан-тюльпан 1952



Горбун, 1959



Володимир Миславський записує інтерв'ю з Джиною Лоллобриджидою на Каннському кінофестивалі

(*Le Capitan*, 1960, реж. А. Юнебель), «Три мушкетери» (*Les Trois Mousquetaires*, 1961, реж. Б. Бордері), «Диво вовків» (Le miracle des loups, 1961, реж. А. Юнебель), «Паризькі таємниці» (*Les mystères de Paris*, 1962, реж. А. Юнебель), «Залізна маска» (*с*, 1962, реж. А. Декуен), серіал «Анжеліка» (*Angélique*, 1964–1968, Б. Бордері), «Зорро» (*Zorro*, 1975, реж. Д. Тессарі).

ФІЛЬМ ПЕРЕСЛІДУВАННЯ [*англ.* Film a Chase; Chase Movie] — фільми цієї категорії ґрунтовані на русі головного героя, якого переслідує хижак або група людей.

Класичні фільми: «Ніч мисливця» (*The Night of the Hunter*, 1955, реж. Ч. Лотон), «Погоня» (*The Chase*, 1966, реж. А. Пенн), «Дуель» (*Duel*, 1971, реж. С. Спілберґ). Один із найкращих ранніх фільмів цього жанру — «Генерал» (*The General*, 1926, реж. Б. Кітон).



Хижак, 1987



Дуель, 1971



Дівчата з Рошфора, 1967

Інші фільми: «Рембо: Перша кров» (*First Blood*, 1982, реж. Т. Кочефф), «Хижак» (*Predator*, 1987, реж. Дж. Мактірнен), «Важка мішень» (*Hard Target*, 1993, реж. Дж. Ву).

ФІЛЬМ-РЕВЮ — [*фр.* Revue — «огляд»] — різновид творів кіномистецтва, що складається з окремих музичних, вокальних, танцювальних або циркових номерів. Виник у 1930-ті роки у зв'язку з появою звукового кіно. Фільми-ревю складаються з самостійних номерів, об'єднаних образом головного героя, або сюжетом, або і тим і іншим разом. У фільмах-ревю демонструється майстерність актора — американський фільм «Співаючи під дощем» (*Singin' In The Rain*, 1962, реж.: Дж. Келлі, С. Донен) за участю танцюриста Джина Келлі. Фільми-ревю мають різноманітні побудови: фільм «Дівчата з Рошфора» (*Les Demoiselles de Rochefort*, Франція, 1967, реж. Ж. Демі) — зразок музично-кольорової драматургії.

Див. *Мюзикл*.

ФІЛЬМ-СПЕКТАКЛЬ — екранізація театральної вистави, здійснена з урахуванням особливих образотворчих і виразних засобів кіномистецтва. Зберігає зазвичай постановочний задум театральної вистави й акторське трактування образів. Під час зйомки дію іноді переносять зі сцени в павільйони кіностудії та на натуру.

ФІЛЬМ ФОРМУЛИ [*англ.* Formula Film] — фільм, зроблений за апробованим зразком, який працював у минулому, й, імовірно, спрацює знову, оскільки аудиторія знає, на що очікувати: «Джеймс Бонд» (*James Bond*, 1962–2015), «Перрі Мейсон» (*Perry Mason*, 1957–1966), «Вона написала вбивство» (*Murder She Wrote*, 1984–1996), «Метлок» (*Matlock*, 1986–1995).

ФІЛЬМ ЧОЛОВІЧОЇ ДІЇ [*англ.* Male Action Films] — термін за всієї умовності приблизно відповідає прийнятому в нас визначенню «гостросюжетний фільм». Різниця полягає в тому, що не всі військові фільми, зокрема не всі американські військові фільми, доречно зараховувати до гостросюжетних. Твори триєдиного жанру, про який ідеться, називають здебільшого просто «фільмами дії».

Див. *Бойовик*.

ФІЛЬМИ БІЛИХ ТЕЛЕФОНІВ [*італ.* Cinema Dei Telefoni Bianchi] — період в італійському кінематографі, що тривав приблизно з 1936 до 1943 року. Фільми того періоду часто називали також «угорськими комедіями» (*commedia all'ungherese*), оскільки багато хто з авторів сценаріїв мали угорське походження, або «кіно деко» (*cinema Decò*) через дорогі, орендовані декорації в стилі ар-деко. «Кіно білих телефонів» було консервативним, пропагувало сімейні цінності та жорстку соціальну ієрархію. Цій продукції був притаманний



Синьйор Макс, 1937

багатий постановочний антураж, вишукані інтер'єри, красиві та заможні герої.

Див. *Рожевий неореалізм*.

ФІЛЬМИ-ГІГАНТИ — особливий різновид кінопродукції США, що виник через конкуренцію з телебаченням, тривалістю понад три години, знятий на сюжети з Біблії, античності, середньовіччя. До постановки фільмів-гігантів залучають видатних режисерів, десятки зірок, величезні гонорари, які разом із цифрами витрат на декорації, костюми, реквізит, оплату статистів широко рекламують.



Ель Сід, 1961

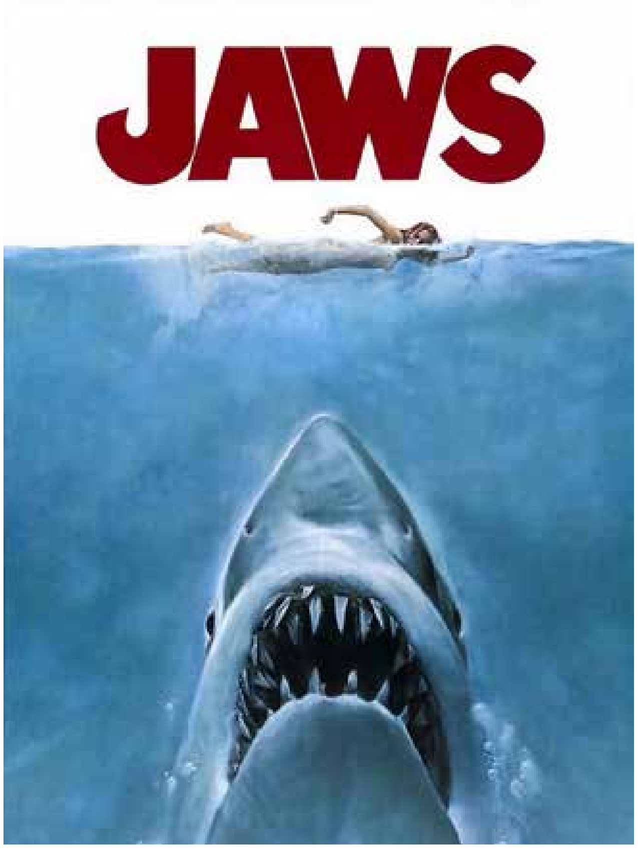
Серед таких фільмів — «Бен-Гур» (*Ben-Hur*, 1959, реж. В. Вайллер), «Ель Сід» (*El Cid*, 1961, реж. Е. Манн), «Клеопатра» (*Cleopatra*, 1963, реж. Дж. Л. Манкевич). Фільми-гіганти були найбільш поширені з кінця 1950-х до середини 1960-х років.

ФІЛЬМИ КАТАСТРОФ [*англ.* Catastrophe Film] — жанр фільму, у центрі сюжету якого великі (іноді глобальні) катастрофи, стихійні лиха, епідемії тощо. Термін увійшов в ужиток у 1970-ті роки після виходу фільмів «Пригода "Посейдона"» (*The Poseidon Adventure*, 1972) Рональда Німа і «Пекло в піднебессі» (*The Towering Inferno*, 1974) Джона Гіллерміна.

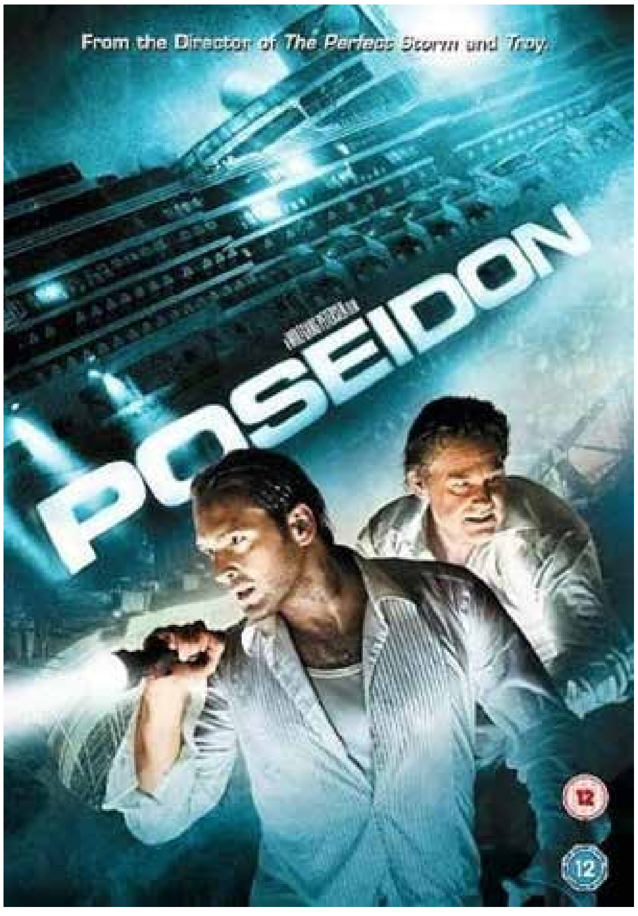
Фільми-катастрофи, що виникли на межі жанрів, поєднують людські страждання та сцени катастрофічних руйнувань. Витоки жанру сягають німого епічного кіно, але в атомні 1950-ті вийшло безліч другосортних фільмів про кінець світу та історичних драм, наприклад, два фільми про нерадісну долю морського лайнера: «Титанік» (*Titanic*, 1953) Жана Негулеско і «Загибель "Титаніка"» (*A Night to Remember*, 1958) Роя Ворда



Пекло в піднебессі, 1974



Щелепи, 1975



Посейдон, 2006

Бейкера. На піку популярності жанру в 1970-ті рецепт був простий: зірковий акторський склад поступово гине в катастрофах, створюваних за допомогою спецефектів. «Аеропорт» (*Airport*, 1970) Джорджа Сітона є зразком великобюджетної мильної опери, у якій кожен персонаж прописаний рівно настільки, щоб викликати коротке відчуття втрати, коли його позбудуться.

Жанр досяг розквіту в 1974 році, коли вийшли дві масштабні постановки: «Пекло в піднебессі» (*The Towering Inferno*, 1974) Джона Гіллерміна і «Землетрус» (*Earthquake*, 1974) Марка Робсона. Після них вийшли сміховинні вироби, як-от «Рій» (*The Swarm*, 1978) Ірвіна Аллена чи пародії на зразок «Великий автобус» (*The Big Bus*, 1976) Джеймса Фролі і «Аероплан!» (Airplane!, 1980) за авторства кількох режисерів. До жанру успішно повернулися в 1990-ті, коли на екрани вийшли «День незалежності» (*Independence Day*, 1996) Роланда Еммеріха і «Титанік» (*Titanic*, 1997) Джеймса Кемерона.

Жанр катастроф передбачає наявність у картині зіркового складу виконавців, чиї персонажі опиняються в критичній ситуації: у картині «Пригода “Посейдона”» Джин Гекмен рятує тих, хто вцілів під час корабельної тощі; у фільмі «Пекло в піднебессі» Пол Ньюман і Стів Макквін евакуюють людей із охопленого полум'ям хмарочоса; зловісною варіацією, від якої холоне кров, на ту саму тему став фільм Стівена Спілберга «Щелепи» (*Jaws*, 1975), де курортне містечко тероризує велика біла акула.

Серед інших фільмів цього жанру варто виділити такі: «Лавина» (*Avalanche*, 1978) Корі Аллена, «Ланцюгова реакція» (*The Chain Reaction*, 1980) Єна Беррі, «Смерч» (*Twister*, 1996) Яна де Бонта, «Вулкан» (*Volcano*, 1997, реж. М. Джексон).

Інші фільми: «Післязавтра» (*The Day After Tomorrow*, 2004, реж. Р. Еммеріх), «Посейдон» (*Poseidon*, 2006, реж. В. Петерсон), «Геошторм» (*Geostorm*, 2017, Д. Девлін).

ФІЛЬМИ ПРО ПРИВІДІВ [*англ.* Ghost Film]. Ці фільми мають різну спрямованість, однак спочатку це здебільшого були гумористичні фільми та комедії. Картини про привидів переважно не були фільмами жахів. У стрічках цього жанру привиди допомагають



Мисливці за привидами, 1984



Топпер, 1937

людям переосмислити скоєні неправильні вчинки: «Топпер» (*Topper*, 1937, реж. Норман З. Маклеод), «Непрохані» (*The Uninvited*, 1944, реж. Л. Аллен), «Здивування містера Бландена» (*The Amazing Mr. Blunden*, 1972, реж. Л. Джефрис), «Туман» (*The Fog*, 1980, реж. Дж. Карпентер), «Мисливці за привидами 1–2» (*Ghostbusters 1–2*, 1984, 1989, реж. А. Райтман), «Каспер» (*Casper*, 1995, реж. Б. Сілберлінг), «Інші» (*The Others*, 2001, реж. А. Аменабар), «Маєток із привидами» (*The Haunted Mansion*, 2003, реж. Р. Мінкофф).

ФІЛЬМИ ПРО СУПЕРГЕРОЇВ. Після утворення кіностудії *Marvel* жанр супергероїки став повсюдним. Комікси 1930-х і 1940-х склали підґрунтя ранніх робіт цього жанру, але справжньою точкою відліку великобюджетного кіно про супергероїв став «Супермен» (*Superman*, 1978) Річарда Доннера. Було багато жанрових варіацій, зокрема яскравий, орієнтований на дорослу публіку «Робокоп» (*RoboCop*, 1987) Пола Верговена, а «Бетмен» (*Batman*, 1989) Тіма Бертона надав жанру статусу серйозного кіно. У 1990-ті ринок заповнили низькобюджетні підробки, але цю спадну тенденцію нівелювали «Люди Х» (*X-Men*, 2000) Браяна Сінґера і «Людина-павук» (*The Spider-Man*, 2002) Сема Реймі. Багато хто вгледів у зростанні інтересу до фільмів про супергероїв політичний підтекст, пов'язаний із війною проти тероризму.

Знаковим для жанру був вихід «Залізної людини» (*Iron Man*, 2008) Джона Фавро. Під керівництвом мегапродюсера Кевіна Файґі компанія *Marvel* заснувала власну студію і створила дивовижний всесвіт персонажів, зразком для якого стали численні фільми про месників.

DC Comics, за винятком співпраці з Крістофером Ноланом, наразі не вдалося повторити успіх *Marvel*. Спочатку Крістофер Нолан переписав міф про месника в масці з коміксів у фільмі «Бетмен: початок» (*Batman Begins*, 2005), а потім переглянув жанр крізь призму кримінальної драми. Починаючи з епізоду пограбування банку, опрацювання якого не поступається технічній



Нова Людина-павук. Висока напруга, 2014

віртуозності жанрового експерта Майкла Манна, Нолан позиціонує свій фільм як трилер про гру в кішки-мишки. Лиходійське блазнювання попередніх Джокерів замінила маніакальна гротесковість Гіта Леджера. Рідко фільм про супергероїв був настільки серйозним, досягаючи до того ж настільки потужного ефекту.

Інші фільми: «Месник» (*The Spirit*, 2009), «Нова Людина-павук. Висока напруга» (*The Amazing Spider-Man 2*, 2014), «Чорна вдова» (*Black Widow*, 2021).

Див. *Комікси в кіно*.

ФІЛЬМОГРАФІЯ [*англ.* Filmographe] — галузь знання, що вивчає методи і принципи опису фільмів у довідникових роботах. Існує фільмографія анотована, тематична, хронологічна, за жанрами, поточною продукцією тощо. Фільмографія має вигляд довідників, покажчиків, оглядів. Анотована фільмографія містить стисле визначення теми, жанру, виклад змісту, коротку оцінку ідейно-художньої якості твору, основні виробничі дані — назву к/ст або фірми, що випустила фільм, метраж, кількість частин, дати виробництва і випуску на екран, склад знімальної групи, перелік акторів. Хронологічна фільмографія дає змогу простежити зростання виробництва картин за роками, розвиток

кінематографії загалом і роботу окремих к/ст, фірм, етапи творчості діяльності творців фільмів.

Тематична фільмографія є матеріалом для вивчення питань, пов'язаних із розробленням окремих тем у кіномистецтві. Фільмографія — підґрунтя дослідження питань кіномистецтва, без повної і точної фільмографії не можна створити дійсно наукової історії кіно.

ФІЛЬМОКОПІЯ [*англ.* Film Print] — позитивна копія фільму, призначена для демонстрування в кінотеатрах.

Див. *Позитив*.

ФІЛЬМОЗНАВСТВО — вивчення фільму за допомогою роботи з фільмокопією на монтажному столі (написання монтажних аркушів тощо).

ФІЛЬМОЛОГІЯ [*англ.* Film + *англ.* Logos — «слово», «учення»; *англ.* Filmology — «наука про фільм»] — визначення кінознавства, запропоноване групою французьких теоретиків кіно, які розробляли психологічні та соціологічні питання впливу фільму на глядачів і намагались простежити зв'язок між закономірностями сприйняття фільму та його внутрішньою структурою. Фільмологія акцентує увагу на семантичних традиціях і займається вивченням фільму як дисципліни в різних проявах, зокрема філософському, соціологічному. Фільмологія виникла в перші роки після Другої світової війни у Франції, де були створені Центр фільмологічних досліджень та Інститут фільмології в Сорбонні.

У 1947 з'явився журнал *Revue inter-nationale de filmologie*. Керівником Інституту фільмології та провідним теоретиком напряму був французький учений Ж. Коен-Сеа. У розробленні проблем фільмології брали участь психологи (А. Валлон), естетики (Е. Суріо), соціологи (Е. Морен), психіатри, педагоги, представники природничих наук. Дослідницькі групи були створені у Великій Британії, Бельгії, Іспанії, США, ФРН, Швейцарії. До середини 1960-х років через фінансову скруту Інститут фільмології був ліквідований, і видання огляду було припинене. Фільмологія майже розпалася на цикли спеціальних досліджень у галузі соціології, психології, семіотики тощо.

Див. *Семіотика кіно*, *Кінознавство*.

ФІЛЬМОСКОП [від *англ.* Film + *грецьк.* Skopeo — «дивлюсь», «розглядаю»] — оптичний прилад для розглядання на просвіт кадрів діафільму. Іноді термін «фільмоскоп» застосовують щодо найпростіших діапроєкторів.

ФІЛЬМОСТАТ [*англ.* Film + *грецьк.* Statos — «той, що стоїть», «нерухомий»] — металева шафа для зберігання рулонів (роликів фільмів). Щоб уникнути швидкого висихання кіноплівки, усередині фільмостата розміщують пористий матеріал, просочений зволожувальним розчином.

ФІЛЬМОТЕКА [*англ.* Film + *грецьк.* Theke — «хранилище», «ящик»; *англ.* Stock Library] — установа, що займається збиранням, зберіганням, технічним опрацюванням кінофільмів, а також їхнім вивченням і популяризацією. У 1938 році організована Міжнародна федерація кіноархівів (*FIAF*), одним із завдань якої є популяризація найкращих творів світового кіно, міжнародний обмін фільмами. Серед найбільших фільмотек: Держфільмофонд Росії, Французька синематека, Національна кінобібліотека Британського кіноінституту, Центральний фільмархів Польщі, Кінобібліотека музею сучасного мистецтва в США.

У фільмотеках зберігаються художні, науково-популярні, документальні та навчальні фільми. Багато фільмотек зберігають також фотографії, книги, журнали, сценарії, монтажні аркуші, ескізи декорацій, костюмів, кінопресу тощо. Фільмотеки випускають довідники, каталоги, покажчики, періодичні бюлетені, тематичні збірники — результат фільмографічної роботи із систематизації фондів та історії кіно.

Важливу частину роботи фільмотек становить упорядкування та відновлення старих стрічок. Фільмоматеріали піддають регулярній технічній перевірці та реставрації, вдосконалюється технологія методів оброблення та профілактики плівки. Багато фільмотек мають кінозали, де демонструють стрічки минулих років. Фільмотеки влаштовують цикли лекцій і переглядів з історії кіно, провадять популяризаторську роботу разом із кіноклубами та іншими громадськими організаціями.

Див. *Міжнародна федерація кіноархівів*.

ФІПРЕСІ [FIPRESSI, абр. від *фр.* Fédération internationale de la presse cinématographique — міжнародна організація, що об'єднує кінокритиків і кінознавців]. — Див. *Міжнародна федерація кінопреси*.

ФІЧЕР [*англ.* Feature] — ігровий фільм завдовжки понад тисячу метрів. Цей термін, що позначає в Америці, зокрема, окрасу програми, увів іще в 1904 році Джордж Клейн із кінокомпанії «Калем» (*Kalem Company*).

Перші п'ятнадцять років існування американського кіно пов'язані винятково з одночастинками (10 хвилин). І лише до 1911 року фільми збільшилися до двох і навіть трьох частин.

На початку століття фільми продавали на фути, і Клейн прокатникам, які купували в нього картини, радив не складати програми з картин однакової довжини. «Якщо ви купуєте 2 000 футів, — напучував Клейн клієнтів, — то варто один фільм узяти великий, завдовжки 850 футів. Це буде ваш головний фільм — "фічер", який і рекламувати потрібно по-особливому, окремо». Клейн був упевнений, що такий спосіб подавання програми набагато ефективніший, ніж той, у якому реклама буде розподілена рівномірно на кілька стрічок однакової довжини. Отже, поняття «фічер» було спочатку пов'язане не стільки з довжиною, скільки з якістю

картини. «Фічерз» спричинилися й до буму кінотеатрів, які зазнали докорінних змін.

Див. *Повнометражний фільм*.

ФЛЕПЕР [*англ.* Flapper — «дівчина зламного віку», «вертихвістка»]. У другій половині 1920-х років в американському кінематографі з'являється нова героїня — дівчина, яка шукає легкого життя і гострих вражень. На місце сміливої, рішучої жінки приходить молода, доволі легковажна дівчина, яка бореться не за життєві права, а за кохання героя і проявляє водночас активність, що подекуди межує з безцеремонністю, навіть нахабством.

Флеппер, котра лише починала жити, мала матеріальні труднощі, мріючи про багатство і благополуччя, якого можна досягти легким шляхом. Її образ складає суперечливе зіткнення пороку і доброчесності, наївності, незнання життя і хижого прагнення відхопити для себе ласий шматок.

Однією з перших усіма визнаних представниць амплуа флеппер стала Клара Боу, яка привернула увагу у фільмах із промовистими назвами «Отруйний рай» (*Poisoned Paradise*, 1924, реж. Л. Дж. Ганьє), «Авантюрний секс» (*The Adventurous Sex*, 1925, реж. Ч. Ґіблін), «Вільна для кохання» (*Free to Love*, 1925, реж. Ф. О'Коннор). В амплуа флеппер великого успіху досягла Коллін Мур, яка грала наївних і простодушних дівчаток, котрі вирізнялися, однак, жвавістю і хлоп'ячими звичками. Багато в чому вона продовжила своєрідний характер героїнь Мері Пікфорд.



Виховання крихітки, 1938

Класичний фільм — «Виховання Крихітки» (*Bringing up Baby*, 1938, реж. Г. Гоукс).



Авантюрний секс, 1925

ФЛЕШБЕК [*англ.* Flashback, від Flash — «спалах» + Back — «назад»] — епізоди фільму, зміст яких пов'язаний із попередніми подіями, повернення до минулого, ретроспекція. Такий епізод часто є важливим елементом фільму (наприклад, епізод, що відтворює вчинення злочину), дає змогу підкреслити мотивацію вчинків героїв. Прийом флешбеку властивий фільмам «Громадянин Кейн» (*Citizen Kane*, 1941) Орсона



Громадянин Кейн, 1941



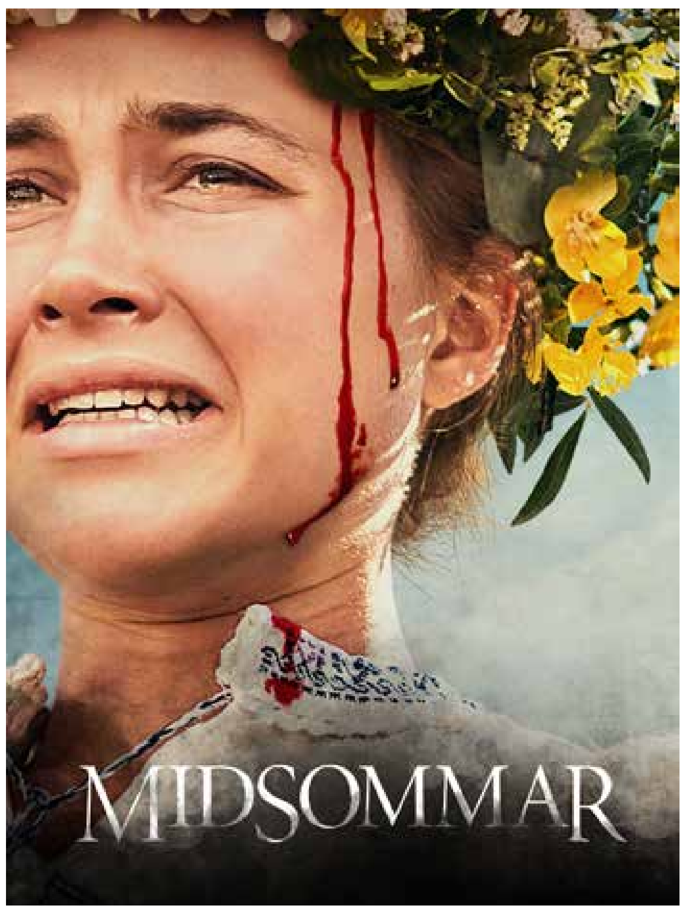
Рашьомон, 1950

Веллса, «Хіросіма, любов моя» (*Hiroshima mon amour*, 1959) Алена Рене, «Рашьомон» (Rashômon, 1950) Акіри Куросави.

Так кінематографісти називають прийом, коли режисер обриває дію, щоб показати події, які відбулися в минулому, але пов'язані з теперішнім і зумовили його.

ФОЛК-ГОРОР [*англ.* Folk horror] — піджанр фільмів жахів, що використовує елементи фольклору, народних переказів і легенд для побудови сюжету і передавання саспенсу. Походження терміна пов'язують із фільмом «Кров на пазурах Сатани» Пірса Гаґґарда. Уперше термін ужитий 1970 року в журналі *Kine Weekly* у рецензії на цей фільм. Потім, уже на початку 2000-х років, сам режисер Пірс Гаґґард використовує термін «фолк-горор» для опису свого фільму. У 2010 році режисер Марк Ґетісс у документальному фільмі BBC «Історія горору» об'єднує три фільми: «Великий інквізитор» (*Witchfinder General*, 1968, реж. М. Рівз), «Кров на пазурах Сатани» (*Blood on Satan's Claw*, 1971, реж. П. Гаґґард) і «Плетена людина» (*The Wicker Man*, 1973, реж. Р. Гарді) — терміном «фолк-горор», і з цього моменту слово міцно закріплюється в кінокритиці. Інакше кажучи, можна дійти висновку, що термін з'явився у XXI столітті для опису специфічних фільмів жахів, знятих у XX столітті.

Письменник, режисер і творець блогу *Celluloid Wicker Man* Адам Сковелл у своїй книзі *Folk Horror: Hours Dreadful and Things Strange* виклав кілька фундаментальних рис фільмів жахів у жанрі фолк-горор: ізоляція, ландшафт і мораль. Локації, показані в таких фільмах, мають бути відокремлені від «зовнішнього світу», або має бути зображена ізольована за культурними чи національними особливостями група (громада, секта). Оскільки місцевість зазвичай ізольована, її пейзаж особливий: незаймана природа або ліс із залишками стародавніх святилищ. Водночас відокремленій групі, що живе на особливій території, притаманна специфічна мораль, яка всім іншим видається антимораллю. У цих людей особливі, зокрема, дохристиянські або антихристиянські вірування. Оскільки дія більшості класичних фолк-горорів відбувається в Британії або Новій Англії (США), то джерелом світогляду персонажів часто стають кельтські вірування, точніше їхні збережені фрагменти. Найцікавішою деталлю в жанрі є те, що фільм може бути як надприродним, так і реалістичним. На початку 1980-х років намітилась тенденція до занепаду жанру, і лише з 2011 року фолк-горор повертає собі колишню велич. До того ж чималий внесок у нову популяризацію жанру зробив Арі Астер, який заявив, що його фільм «Сонцестояння» (Midsommar, 2019) — саме фолк-горор.



Сонцестояння, 2019

Інші фільми: «Серце ангела» (*Angel Heart*, 1987), «Змій і веселка» (*The Serpent And The Rainbow*, 1988), «Відьма з Блер: Курсова з того світу» (The Blair Witch Project, 1999), «Ритуал» (*The Ritual*, 2017).

Див. *Горор*.

ФЛЕШФОРВАРД [*англ.* Flash-Forward — «забігання наперед», від Flash — «спалах» + Forward — «уперед»] — прийом, протилежний до флешбеку, епізод фільму, який переносить дію в майбутнє, передбачає події. Застосовується зазвичай у фантастичному кіно.

ФОНОТЕКА [від *грецьк.* Phone — «звук» + Theke — «сховище»] — сховище фонограм. На кіностудіях художніх фільмів у фонотеці зберігаються записи різних природних шумів — вітру, дощу, грому, морського прибою, голосів тварин і птахів, виробничих шумів. У фонотеках кіностудій хронікально-документальних і науково-популярних фільмів містяться здебільшого музичні записи, які використовуються під час звукового оформлення фільмів. Фонотека видає тільки копії фонограм (оригінали не видаються). Після закінчення зйомок фільму всі записи, виконані в процесі його виробництва, що становлять інтерес для подальшого використання, здають у фонотеку.

ФОТОГЕНІЯ [від *грецьк.* Photos — «світло» + Genos — «рід»] — термін, уведений в однойменній праці (1920) французьким режисером, сценаристом і теоретиком кіно Луї Деллюком, що позначає особливу естетичну якість людей і предметів, яка виявляється і розкривається засобами кіно; праця Деллюка невелика за обсягом, але, тим не менш, саме вона заклала підвалини сучасної кінотеорії загалом.

Категорично заперечуючи фотогенію як просту «красивість» людського обличчя або об'єкта зйомки, Деллюк стверджував, що фотогенія — таємнича іманентна (внутрішня) якість усіх об'єктів. А втілити її можна тільки за допомогою виразних засобів кіно: освітлення, ритму, зрештою, автентичності аксесуарів, закарбовуваних на плівці. Крім того, необхідно, щоб вік актора відповідав вікові зображуваного персонажа, оскільки «кінематографічний порядок — порядок математично точний». Водночас витягти з об'єкта його приховану фотогенію може тільки режисер, що володіє «почуттям фотогенії», тобто вмінням відчути кінематографічні можливості цього об'єкта.

Теорія фотогенії була однією з найбільш ранніх спроб пояснити сутність нового мистецтва — кінематографа і спричинилася до безлічі тлумачень, з яких найвідоміші належать Леону Муссінаку і Жану Епштейну. У радянській кінотеорії фотогенія не набула поширення через свою явну деідеологізованість.

ФРАНШИЗА [*фр.* Franchise — «пільга»]. Фільм-франшиза — серія кінематографічних робіт, ґрунтованих на спільній ідеї або всесвіті. Це означає, що глядачі занурюються у світ, який продовжує розвиватися і розширюватися протягом кількох десятиліть. Франшизи посідають особливе місце в сучасній кіноіндустрії, майже всі великі проєкти сьогодні розвиваються саме в цьому форматі. Ця ідея створює величезний потенціал для захопливих історій і колоритних персонажів, таких як Джек Горобець, Людина-павук, Гаррі Поттер і багато інших. Кінофраншизи набувають дедалі більшого значення у світі кіно. Франшизи впливають на кіноіндустрію кількома шляхами.

Економічний. Такі франшизи, як «Всесвіт *Marvel*», «Зоряні війни» і «Гаррі Поттер», принесли своїм творцям мільярди доларів у вигляді касових зборів, продажів товарів, ліцензійних угод.

Культурний. Шанувальники з нетерпінням чекають на вихід нових фільмів, які стали частиною попкультури. Віддані фан-клуби підтримують життя франшизи ще тривалий час після виходу оригінальних фільмів.

Технологічний. Бажання залучити ще більше глядачів призвело до постійної еволюції спецефектів, *CGI* та інших передових технологій.

Найяскравіший приклад, що втілив усі аспекти впливу на індустрію, — «Кіновсесвіт *Marvel*». 15 років тому творці перенесли на великий екран із коміксів «Залізну людину». І сьогодні в їхньому архіві вже 32 фільми, кожен з яких — частина єдиного всесвіту. Це яскравий приклад проєкту, який має велике значення для культури та бізнесу.

ФРОНТІЄР ФІЛМЗ [*англ.* Frontier Films] — військові хронікальні та документальні фільми США періоду Другої світової війни, створені поза Голлівудом у співпраці зі збройними силами. Здебільшого ці картини не виходили в широкий прокат та не підпадали під звичайну цензуру. Вони призначені для армії, щоб морально підготувати до війни людей, раніше повністю дезінформованих профашистською пропагандою.

Основне ідейне значення найкращих документальних картин полягає в тому, що війна з фашизмом була в них зображена як війна за свободу, проти жорстокості та насильства. Досвід американського документального кіно і залучення великих кіномайстрів спричинили створення документальних творів, які вплинули на ігрове кіно. Це явище почало позначатися на деяких художніх картинах 1943–1947-х років. І якби ці тенденції в американському кінематографі не були обірвані в зародку «холодною війною», у США, можливо, міг би з'явитися напрям, близький до італійського неореалізму.

Кількість хронікальних і документальних фільмів у роки війни була величезною. Не тільки різні групи командування, а й усі роди військ мали свої кінослужби, укомплектовані великим штатом кінопрацівників. Кіношкола не встигала готувати фронтових кінооператорів.

До роботи в документальному кіно були залучені Френк Капра, Джон Форд, Вільям Вайлер, Волт Дісней, Анатоль Літвак, Генрі Гетевей, Ернст Любіч та інші. Джон Форд, прикомандирований до військово-морського флоту, втратив око, знімаючи «Битву за Мідвей» (*Battle of Midway*, 1942); Вільям Вайлер під час зйомки

повітряних боїв був важко контужений і майже втратив слух. Найбільш талановитим кінодокументалістом виявився Френк Капра. За вказівкою Рузвельта в грудні 1941 року Капра був призначений керівником Кінослужби військового департаменту, згодом перетвореної на Кінослужбу армії.

Найцікавішим явищем в американському документальному кіно стала серія «Чому ми воюємо?» (*Why We Fight*?, 1942–1945), поставлена Ф. Капрою спільно з А. Літваком. Ф. Капра створює особливий документальний стиль. Він комбінує хроніку та ігровий матеріал, використовує старі хронікальні стрічки, малюнки та діаграми. Ці картини Капри характеризують підпорядкованість потоку зображень головній думці, цілісність і ясність концепції, чітка структура, логіка і драматизм викладу, точність зіставлень.

Документальні фільми, поставлені під керівництвом Капри, були завжди гостродраматичні. У тих випадках, коли стрічки допускали в кінотеатри, вони мали не менший успіх, ніж ігрові. Спільно з А. Літваком Капра розробив методику монтажу, зрозумілу і переконливу мову оповіді.

Серію було закінчено 1944 року. Робота над фільмами серії «Чому ми воюємо?» була припинена, а незабаром та сама доля спіткала й дві інші серії, керівництво якими здійснював Капра: «Знати наших союзників» і «Знати наших ворогів».

ФРОНТПРОЄКЦІЇ МЕТОД [*англ.* Front Projection — «передня проєкція»] — метод комбінованої кінозйомки, за якого реальні об’єкти знімають на фоні зображення, проєктованого на відбивальний екран.

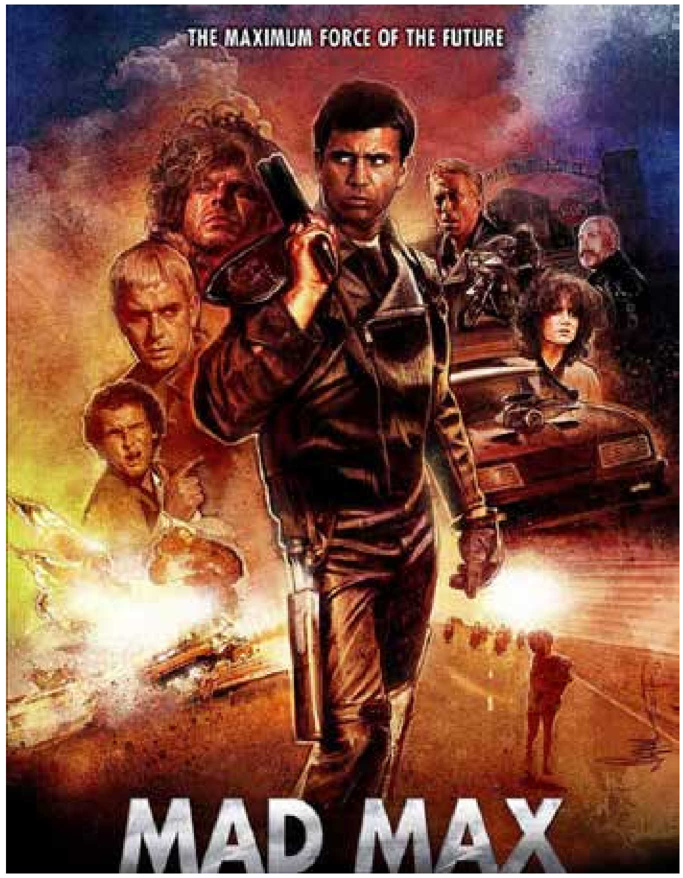
ФУТУРИЗМ [від *лат.* Futurum — «майбутнє»] — авангардистський напрям у європейському мистецтві 1910-х — 1920-х років, переважно в Італії та Росії. Футуристичний фільм — піджанр науково-фантастичного кіно, що змальовує песимістичне майбутнє, зазвичай після глобальної катастрофи або ядерної війни.

Найвідоміші фільми: «Божевільний Макс» (*Mad Max*, 1979, реж. Дж. Міллер), «Водний світ» (*Waterworld*, 1995, реж. К. Рейнольдс).

Див. *Кіберпанк*.



Водний світ, 1995



Божевільний Макс, 1979

ХАЛТУРА [*англ.* Quickie] — малобюджетні фільми, зроблені з невеликими витратами і зазвичай низької якості. Деякі з цих фільмів належать до категорій «Психотронік» і «Кемп».

Див. *Треш*.

ХЕЙМАТФІЛЬМИ [*нім.* Heimat Film — «батьківщина» + фільм] — фільми про Німеччину, псевдореалістичні стрічки, що складали основний репертуар кінематографа Третього Рейху. Жанр ожив після поразки Німеччини у Другій світовій війні і залишався популярним з кінця 1940-х до початку 1960-х років у Німеччині, Швейцарії та Австрії. Дія цих фільмів відбувається у віддалених районах, у сільській місцевості, де люди залишалися прив’язаними до своїх місцевих діалектів і традицій.

ХЕНТАЙ [*япон.* 変態 — «спотворений»] — поза межами Японії — «мальована еротика і порнографія», як статична, так і анімована. Поява і розвиток хентай зумовлені специфічно японським культурно-історичним ставленням до естетики та сексуальності, свою роль також відіграли деякі юридичні та економічні реалії Японії. Першим хентай-аніме вважають *OAV*-серіал «Лоліта» (*Lolita*, 1984), а першим аніме, яке визначило канон хентаю, — *OAV*-серіал «Вершки першої ночі» (*Cream Lemon*, 1984–1986).

Див. *Аніме*.



Лоліта, 1984

ХІТ [*англ.* Hit — «удар», «влучне потрапляння»] — «родзинка» сезону, твір (зазвичай новинка), що здобув сенсаційну популярність і, як наслідок, має фінансовий успіх.

Див. *Блокбастер*.

ХЛОПУШКА [*англ.* Clapper] — невелика дошка, що містить інформацію про фільм. На ній зазвичай написана робоча назва фільму, імена режисера і головного оператора, номер сцени і дубля, дата і час. Зазвичай її показують на початку кожного дубля. Зверху нумератора прикріплений тримач, яким «ляскають» для забезпечення синхронізації аудіо та відео.

ХУДОЖНИК ФІЛЬМУ [*англ.* Art Director] — автор образотворчо-декоративного рішення фільму або телевізійної програми. Під керівництвом режисера працюють художник-постановник, художники з костюму, гриму, реквізиту, художник комбінованих зйомок тощо.

ХУДОЖНІЙ ФІЛЬМ [*фр.* Le Film d'Art; *англ.* Fiction Film] — у найбільш уживаному значенні те саме, що ігровий фільм — кінострічка з відзнятою на ній вигаданою ситуацією, ґрунтованою на художньому відтворенні життєвого матеріалу. Жанрові різновиди ігрового фільму — кінороман, кіноепопея, кінoновела. У ширшому сенсі — твір кіномистецтва загалом.

ЦЕЙТРАФЕР — часовий механізм, що забезпечує покадрову зйомку або більш тривалу роботу кінокамери.

ЦЕЙТРАФЕРНА КІНОЗЙОМКА [від *нім.* Zeit — «час» + Raffen — «добирати»; *англ.* Time-lapse Cinematography] — переривчаста кінозйомка одиночними кадрами з однаковими, заздалегідь заданими інтервалами часу. Пуск кінознімальної апаратури або ввімкнення освітлювальних приладів здійснює пристрій під назвою цейтрафер. Застосовують під час зйомки процесів повільного перебігу (наприклад, розпускання квітки).

ЦЕНЗУРА [від *лат.* Censura] — державний нагляд за змістом підготовлених до випуску творів. Здійснюється у вигляді попереднього перегляду з подальшим дозволом до виходу або забороною. Своєрідною цензурою у США є низка обмежень, що накладаються гільдіями — так званий «Кодекс Гейза».

Див. *Класифікація фільмів*.

ЦИРКОРАМА [*англ.* Circarama] — різновид кіновидовища, під час якого зображення з використанням дев'яти кінопроєкторів проєктується на круговий екран із кутом огляду 360°. Циркорама була розроблена спеціально для Діснейленду. Перший фільм за системою циркорами був створений Волтом Діснеєм 1955 року.

ЧАСТОТА КАДРІВ [*англ.* Frame Frequency] — частота зміни кадрів під час кінозйомки (або кінопроєкції); те саме, що швидкість зйомки. Стандартна частота кадрів — 24 кадри на секунду (у професійному кінематографі) і 16 кадрів на секунду (в аматорському).

ЧЕСЬКЕ КІНЕМАТОГРАФІЧНЕ ДИВО — див. *Празька весна*.

ЧИКАНО ФІЛЬМ [*англ.* Chicano Film] — фільми цього жанру почали випускати з 1949 року і виробляють донині. Основна тема жанру обертається довкола мексикано-американського питання, або конфронтації мексико-американців і англо-американців. Звичайно, це протистояння не означає, що в реальному житті воно настільки сильне, як і в кінематографі.

Приклади фільмів: «Я Хоакін» (*I am Joaquin*, 1967, реж. Л. Вальдес), «Прогулянка» (*Walk Proud*, 1979, реж. Р. Л. Коллінз), «Вистояти і домогтися» (*Stand and Deliver*, 1987, реж. Р. Менендес).



Прогулянка, 1979

ЧИЛЕР [*англ.* Chiller] — той, що доводить до лихоманки.

Див. *Фільм жахів*.

«ЧИСТЕ КІНО» [*фр.* Cinéma-Pur] — див. *Авангард*.

ЧИТЧИК [від *англ.* Reader — «читач»] — співробітник агентства або студії, який професійно займається пошуком ідей або оригінальних сценаріїв. З цією метою читчики переглядають (прочитують) величезну кількість нових видань, періодику, повідомлення в інтернеті.



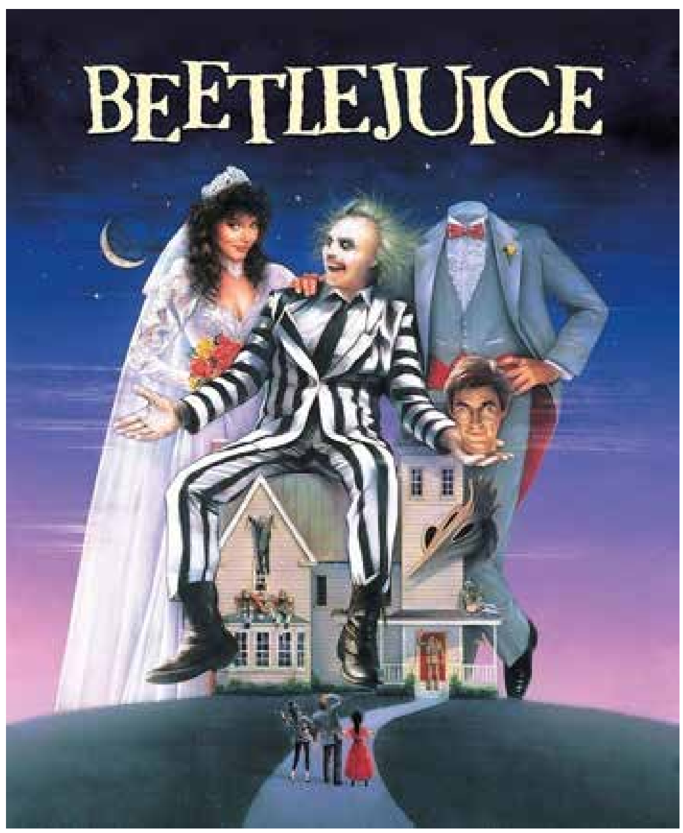
Крамер проти Крамера, 1979



Звичайні люди, 1980

ЧОЛОВІЧА СЛЬОЗОТОЧИВА МЕЛОДРАМА [*англ.* Male Weepie] — жанрове формулювання, що з'явилося в амерканському критичному лексиконі на початку 1970-х років після виходу на екрани фільмів «Крамер проти Крамера» (*Kramer vs. Kramer*, 1979, реж. Р. Бентон) і «Звичайні люди» (*Ordinary People*, 1980, реж. Р. Редфорд).

«ЧОРНА КОМЕДІЯ» [*англ.* Black Comedy] — комедія, побудована на використанні «чорного» гумору. «Чорні» комедії перевертають моральні цінності з ніг на голову, чим і викликають похмуру усмішку. У «чорних» комедіях наявний сарказм у ставленні до війни, смерті та хвороби. Кіножанр сформувався наприкінці 1940-х — початку 1950-х років в Англії.



Бітлджюс, 1988



Гарольд і Мод, 1972



Поліестер, 1981



Житіє Браяна, 1979



Смерть їй личить, 1992

Класичні фільми: «Леді-вбивці» (*The Ladykillers*, 1955, реж. М. Белкон), «Рожеві фламінго» (*Pink Flamingos*, 1972, реж. Дж. Вотерс), «Гарольд і Мод2 (*Harold and Maude*, 1972, реж. Г. Ешбі), «Житіє Браяна» (*In the Life of Brian*, 1979, реж. Т. Джонс), «Поліестер» (*Polyester*, 1981, реж. Дж. Вотерс), «Виховання Арізони» (*Raising Arizona*, 1987, реж. Дж. Коен), «Бітлджюс» (*Beetlejuice*, 1988, реж. Т. Бертон), «Сім'я Аддамсів» (*The Addams Family*, 1991, реж. Б. Зонненфельд), «Бартон Фінк» (*Barton Fink*, 1991, реж. Дж. Коен), «Делікатеси» (Delicatessen, 1991, реж.: Ж.-П. Жене, М. Каро), «Смерть їй личить» (*Death Becomes Her*, 1992, реж. Р. Земекіс), «Не погрожуй Південному централу, попиваючи сік у своєму кварталі» (*Don't Be a Menace to South Central While Drinking Your Juice in the Hood*, 1996, реж. П. Барклай), «Гільйотина» (*Le couperet*, 2005, реж. Коста-Гаврас), «Двійник» (*The Double*, 2013, реж. Р. Айоаді), «Свиня» (*Khook*, 2018, реж. М. Хагігі).

Див. *Комедія*.

«ЧОРНИЙ» СПИСОК [*англ.* Blacklist] — практика занесення до чорного списку кінематографістів-комуністів або лояльних до комунізму, що існувала в розпал «холодної війни» (1947–1956). Ці списки публікували в пресі і розсилали в усі кінофірми. У добу «полювання на відьом» потрапити в чорний список — означало крах кар'єри. У підсумку багато хто з тих, хто потрапив до чорного списку, змушені були працювати під псевдонімами. Серед тих, хто потрапив до списку, були Майкл Вілсон, Карл Фореман, Волтер Бернстейн, Мартін Рітт, Зеро Мостел, Джон Рандолф, Гершель Бернарді та ін.

«ЧОРНИЙ» ФІЛЬМ [*фр.* Film Noir — «фільм нуар»] — термін увели французькі критики на позначення стилю, що набув популярності в американському кіно наприкінці 1930-х — середині 1940-х років. Цьому стилеві властиві кримінальний сюжет, похмура атмосфера цинічного фаталізму та песимізму, розмивання меж між героєм і антагоністом, відносна реалістичність



Це вбивство, моя дорогенька, 1944



Вбивці, 1946



Скляний ключ, 1942



Автостоп, 1949

дії, темне освітлення сцен, зазвичай нічних, та значний ступінь жінконенавидництва. Незважаючи на вузькі межі такої стилістики, «чорний фільм» у своїх найкращих зразках доволі різноманітний.

У центрі історії «чорного фільму» — герой, переважно приватний детектив, який не належить ані до «офіційного» суспільства, ані до злочинного світу, однаково ворожих до нього, і опиняється між двох вогнів: з одного боку, гангстери, з другого — пов'язана з ними поліція. Герой не тільки вчиняв акт справедливості, знаходячи винного, а й виступав критиком суспільства, його соціальних, моральних і політичних законів. У «чорних фільмах» мелодраматична природа детективної історії поступилася місцем трагізму пристрастей, доведених до крайнощів. Детектив видавався ледь не міфічним героєм, проте він має реалістичні обриси. І, на відміну від класичних детективів, він не проти випити, розмовляє жаргоном, добре знає механізм гангстеризму й уміло сам дотримується його законів, відповідаючи насильством на насильство. Він ніби балансує між беззаконням і правосуддям.

Унаслідок дій героя стає очевидною глибинна внутрішня спорідненість «нормального» світу і світу злочинного, їхнє взаємопроникнення. Свою сутичку



Подвійне життя, 1948



У самотньому місці, 1950

з супротивником герой «чорного фільму» часто виграє, проте мусить внутрішньо підкоритися законам суспільства, де злиття «норми» права зі злочином саме стало нормою, звідси — двоїстість моральної оцінки героя.

Одним із попередників цього напряму був детектив Джона Г'юстона «Мальтійський сокіл» (*The Maltese Falcon*, 1941), що запровадив в американське кіно тип жорсткого, цинічного героя та образ розважливої, корисливої жінки, яка зраджує його. І те, і інше різко контрастувало з життєрадісними героями 1930-х років. До кінця війни з'явився один із перших і найкращих «чорних фільмів» — «Подвійна страховка» (*Double Indemnity*, 1944, реж. Б. Вайлдер). Стрічка «без жодного натяку на любов чи жалість»: сюжет, у якому жінка обманює коханця, щоб позбутися багатого чоловіка, котрий поєднує риси героя й антигероя, був вельми жорстким для того часу. Нова стилістика відповідала настроям часу: кінець війни і повернення солдатів з фронту змушували американців подивитися в обличчя реальності.

«Чорні фільми» спиралися зазвичай на детективні сюжети, запозичуючи їх у таких авторів, як Р. Чандлер: «Це вбивство, моя дорогенька» (*Murder, My Sweet*, 1944, реж. Е. Дмитрик), «Скляний ключ» (*The Glass*, 1942, реж. С. Гейслер); Д. М. Кейн: «Листоноша завжди дзвонить двічі» (*The Postman Always Rings Twice*, 1946, реж. Т. Ґарнетт); Е. Гемінгвей: «Вбивці» (*The*

Killers, 1946, реж. Р. Сьодмак) та ін. Стилістика цих фільмів виявилася вигідною дрібним студіям, що випускали малобюджетні стрічки категорії «Б», оскільки знімати можна було вночі, використовуючи мінімальне освітлення, часто на натурі. Найуспішніше давали раду обмеженим бюджетам такі режисери, як Едґар Ґ. Ульмер («Автостоп»/*Detour*; 1945) і Едвард Дмитрик («Перехресний вогонь»/*Crossfire,* 1947). Їхні картини, так само як і роботи Жуля Дассена, Генрі Гетевея тощо, наблизили Голлівуд до реального життя.

У низці випадків «чорний фільм» звертався до канонів психологічної драми, відходячи від умовностей детективу: найкращі зразки таких стрічок — «Полонянка» (*Caught*, 1948) Макса Офюльса, «Подвійне життя» (*A Double Life*, 1948) Джорджа К'юкора, «У самотньому місці» (*In a Lonely Place*, 1950) Ніколаса Рея. В поодиноких випадках стилістика «чорного фільму» проникала і в інші жанри, як у вестерні «Переслідуваний» (*Pursued*, 1947) Рауля Волша.

Елементи цієї стилістики були перероблені американськими режисерами пізнішого періоду: «Печатка зла» (*Touch of Evil*, 1958) Орсона Веллса, «Довге прощання» (*The Long Goodbye*, 1973) Роберта Альтмана,



Печатка зла, 1958

«Китайський квартал» (*Chinatown*, 1974) Романа Полянського, «Той, хто біжить по лезу» (Blade Runner, 1982) Рідлі Скотта. Її використовували французькі режисери, як-от Франсуа Трюффо («Стріляйте в піаніста»/*Tirez sur le pianiste*, 1960), Жан-П'єр Мельвіль («Самурай»/*Samourai*, 1967) та ін.

Інші фільми: «Убий мене знову» (*Kill Me Again*, 1989, реж. Дж. Дал), «На захід від Червоної скелі» (*Red Rock West*, 1992, реж. Дж. Дал), «Останнє спокушання» (*The Last Seduction*, 1993, реж. Дж. Дал), «Місто гріхів» (*Sin City*, 2005, реж.: Ф. Міллер, Р. Родрігес), «Алея жаху» (*Nightmare Alley*, 2019, реж. Г. дель Торо).

ШВЕДСЬКА ШКОЛА — див. *Новое шведское кино*.

ШВЕЦЬ — так жартома в минулому столітті називали кіномеханіка в разі неякісного демонстрування фільмів. Дуже часто в глядацькому залі в разі обриву кіноплівки, або показу без різкості, або поза рамкою, глядачі свистіли і кричали «Швець!».

ШИРОКОЕКРАНИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Large Screen Film] — технологія кінозйомки. У 1950-ті роки телебачення могло потішити публіку лише чорно-білим зображенням на маленькому екрані. Тож кінобоси дійшли цілком природного висновку, що можна повернути глядачів у кінотеатри, запропонувавши їм яскраве широкоекранне видовище, до того ж зі стереофонійним звуком.

Технологію широкоекранного проєктування розробляли ще в 1920-ті роки. Серед перших таких систем було і «полівідебачення», створене Абелем Ґансом. Однак першою широкоекранною системою в 1950-ті роки стала «Синерама», яку спочатку застосовували для навчання авіаційних стрільців під час Другої світової війни.

«Синерама» створювала ширше зображення на екрані, знімаючи кожен епізод трьома кінокамерами, установленими в трьох різних точках. Камери утворювали правильну дугу і розпочинали роботу синхронно. Потім три кіноплівки проєктували на широкий напівкруглий екран трьома проєкторами, що давало змогу отримувати зображення, у шість разів більше за стандартне. Публіка, яка дивилася картини на зразок «Це “Синерама”» (*This Is Cinerama*, 1952, реж.: М. К. Купер, Е. Б. Шодсак, М. Тодд мол., Г. фон Фрітш), не лише розміщувалася ніби в самому центрі дії, а й наче отримувала ті самі відчуття, що й персонажі на екрані.

«Синерама» мала велику популярність у глядачів, проте не знайшла широкого застосування через надмірну вартість і чималі витрати часу на зйомку. Потім була створена система «Синемаскоп», що давала зображення вдвічі ширше за звичайне і до того ж мала стереозвук. Цю систему також спочатку розробляли у воєнних цілях — для танкових перископів. «Синемаскоп» давав змогу втиснути ширше зображення в стандартну

35-міліметрову кіноплівку. Кінопроєктор обладнували спеціальним об'єктивом, який ніби розтягував зображення, проєктуючи його на вигнутий екран.

Першою картиною, знятою за допомогою такої технології, стало історичне полотно з історії Стародавнього Риму «Плащаниця» (*The Robe*, 1953) Генрі Костера. Успіх стрічки перевершив усі очікування, і протягом двох років більшість кінотеатрів на Заході були переобладнані під широкоекранне кіно. Незабаром з'явилася і низка нових систем. Наприклад, незалежний продюсер Майкл Тодд використовував під час зйомок мюзиклу «Оклахома!» (*Oklahoma!*, 1955, реж. Ф. Циннеманн) систему «Тодд-АО» із ширококутними об'єктивами і плівкою шириною 70 мм. Однак до 1960 року всі кіностудії перейшли на систему «Панавіжн», що давала чіткіше і яскравіше зображення, ніж решта широкоекранних систем.



Оклахома!, 1955

ШИРОКОФОРМАТНІ ЕПОПЕЇ. Головною зброєю Голлівуду в боротьбі з телебаченням стали широкоформатні епопеї. Починаючи з картини «Війна і мир» (*War and Peace*, 1956) Кінга Відора було випущено низку так званих блокбастерів — фільмів, що насичені дорогими декораціями, розкішними костюмами, зоряним складом виконавців, а здебільшого й тисячами статистів. Тепер картини всіх жанрів робили тільки в широкоформатному варіанті. Але найбільше кіностудії пишалися історичними мелодрамами, дія яких розгорталася в біблійні або античні часи.

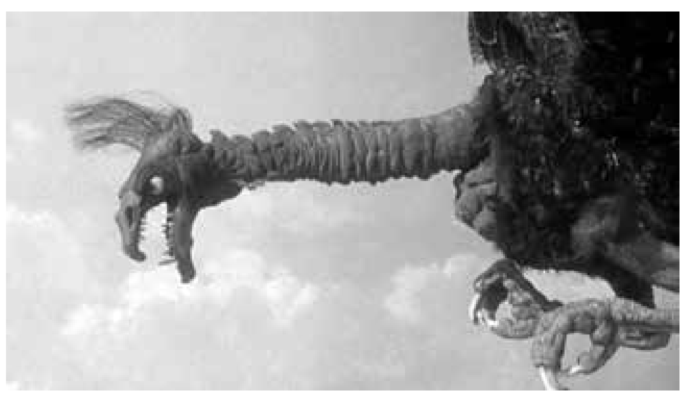
Було прийнято вважати, що саме ці фільми наочно демонструють переваги великого екрана порівняно з телевізійним. Спочатку такі стрічки привертали увагу публіки, особливо після того, як «Бен-Гур» (*Ben-Hur*, 1959) Вільяма Вайлера здобув 11 «Оскарів». Однак через три роки від грандіозних постановок довелося відмовитися, адже «Клеопатру» Джозефа Лео Манкевича — на той момент найдорожчий фільм (43 мільйони доларів) — спіткала приголомшлива невдача.

ШЛОК-МУВІ [*идиш.* Schlock — «шлак» + Movie — «кіно»] — на сленгу позначає мотлох. Подібні фільми зазвичай виробляють з мінімальним бюджетом протягом кількох тижнів. Здебільшого це фільми жахів і наукової фантастики, вироблені компаніями *AIP* і *AAP*: «Робот-монстр» (*Robot Monster*, 1953, реж. Ф. Такер), «Гігантський кіготь» (*The Giant Claw*, 1957, реж. Ф. Ф. Сірс).

Див. *Треш*.



Робот-монстр, 1953



Гігантський кіготь, 1957

ШОКЕР [*англ.* Shocker] — той, що шокує. Див. *Фільм жахів*.

ШОМІН-ҐЕКІ [*япон.* 庶民 劇 — «п’єса про простий народ»] — фільми «шомін-ґекі» відображали сучасність і життя простих людей. Перші фільми жанру з’явилися в 1930-ті роки. Мікіо Нарусе і Ясудзіро Одзу були видатними режисерами, котрі, як прийнято вважати, працювали переважно в галузі шомін-ґекі. Серед інших були Хейносуке Гошо, Кейсуке Кіношіта і Кендзі Мідзоґуті.

ШОУРАНЕР [*англ.* Showrunner] — термін в американському телебаченні, що позначає людину, яка працює виконавчим продюсером і відповідає за основний напрям і розвиток проєкту. Шоураннер зазвичай поєднує обов’язки сценариста, виконавчого продюсера і редактора сценаріїв. На відміну від кінематографа, де творчий контроль перебуває в руках режисерів, шоураннер за статусом завжди вищий від телевізійних режисерів. У ранній період телебачення шоураннерів називали головними виконавчими продюсерами.

ШПИГУНСЬКИЙ ФІЛЬМ [*англ.* Spy Film] — піджанр, що розповідає про діяльність шпигунів. Зазвичай це шаблонна історія про розкриття даних агентів і їхню загрозу національній або світовій безпеці. Фільми переважно ґрунтовані на реальних або вигаданих подіях,



Телефон, 1977

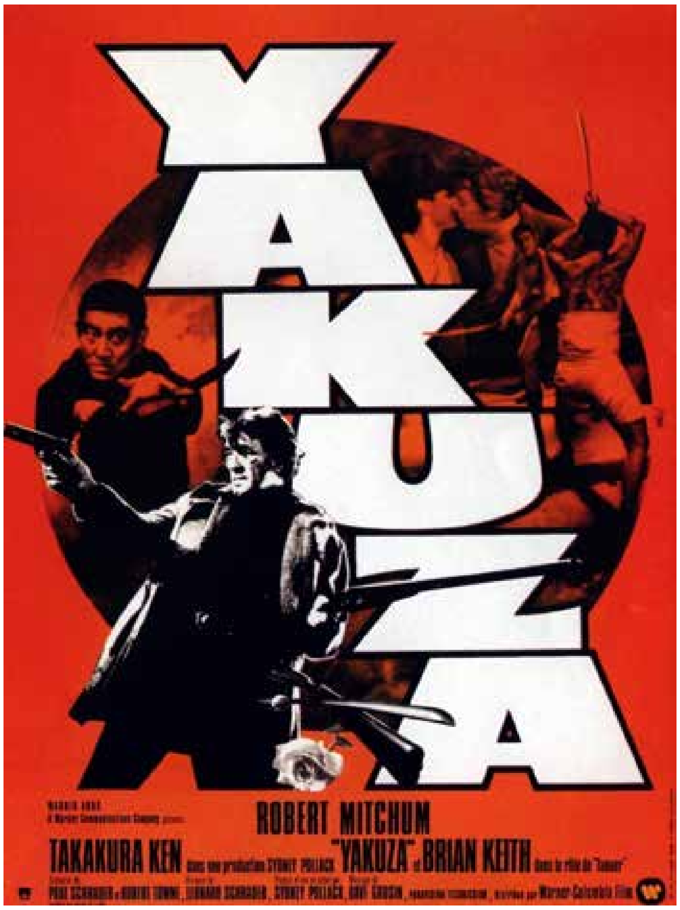


Вікенд Остермана, 1983

які відбувалися за часів «холодної війни» між США і СРСР. Психологічно такі фільми допомагали зняти напругу між сторонами, втягнутими в конфлікт.

Деякі фільми піджанру: «Шпигун, який прийшов із холоду» (*The Spy Who Came in from the Cold*, 1965) Мартіна Рітта, «Лист із Кремля» (*The Kremlin Letter*, 1970) Джона Г’юстона, «Змій» (*Le Serpent*, 1973) Анрі Вернея, «Телефон» (*Telefon*, 1977) Дона Сіґела, «Вікенд Остермана» (*The Osterman Weekend*, 1983) Сема Пекінпа, «Російський дім» (*The Russia House*, 1990) Фреда Скепесі.

ЯКУДЗА-ЕЙҐА [*япон.* ヤクザ映画; *англ.* Yakuza Eiga — «гангстерське кіно»] — жанр гангстерського кіно, що виник у Японії в 1960-ті роки. Якудза-ейґа спирається на схему і мотиви класичних фехтувальних фільмів (кенгекі). На зміну роніну, який карає зло, прийшов якудза, своєрідний кентавр, породжений «кенгекі» і гангстерським фільмом. У якудза-ейґа немає вірності самурая своєму сюзерену, але є вірність пересічного гангстера босові. Недарма рядових членів клану називають «кобун» — синок. Принцип вірності знову займає чільне місце. Повторюючи канон кенґекі, якудза-ейґа теж зводить дію до темпераментної сутички,



Якудза, 1974

тільки вже не на мечах, а за допомогою вогнепальної зброї. Серійність і стійкість ситуацій та характерів також зближує ці стрічки.

Зміст фільму про якудза легко звести до простої схеми. Один із районів великого міста з розкішними сучасними спорудами зі скла та бетону. Тут здавна порядкує «сім'я» якудза. Її бос — особистість виняткова, метою життя котрого є захищати пересічних городян від беззаконня за своїм власним зведенням законів. У цьому ж районі з'являється інший клан якудза, у якому бос — жорстокий негідник і холоднокровний убивця. Рушієм сюжету стають спроби «поганого» боса витіснити з району «доброго». Зазвичай у першій сутичці гине порядний і добрий. І тут у дію вступає герой фільму, якого грає хто-небудь із касових акторів. Він один із «синків», якого не було поруч із «добрим» босом, коли потрібно було його захистити. Він міг на той час просто поневірятися самотою або перебувати в тюремному ув'язненні за попередні злочини. У ньому прокидається «почуття відданості». «Синок» вривається в лігво ворога, убиває незліченну кількість поплічників «поганого» боса і, помстившись за вбивство доброго, вирушає здаватися в поліцію.

Герой, проливши певну кількість крові, відбувши визначене законом покарання, з'являється потім у наступному фільмі, щоб знову кинутися в кривавий бій із новими супротивниками.

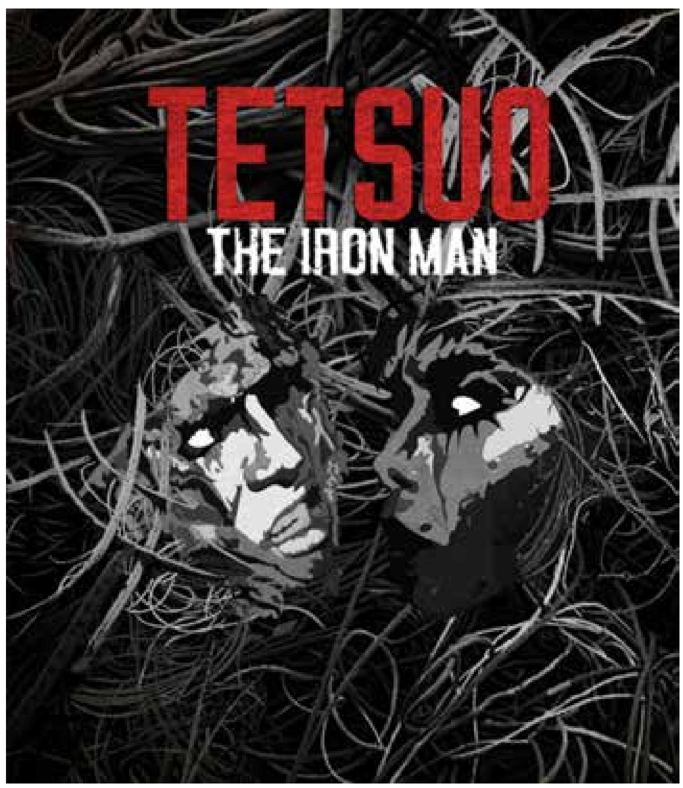


Чорний дощ, 1989

Якудза-ейґа перебувала в зеніті слави протягом 1970-х — 1980-х років і мала успіх у США. Підтвердженням є фільми «Якудза» (*The Yakuza*, 1974) Сідні Поллака та «Чорний дощ» (*Black Rain*, 1989) Рідлі Скотта. У жанрі якудза-ейґа і кенґекі працює і популярний режисер Джон Ву.

Див. Кенґекі.

ЯПОНСЬКИЙ ГОРОР, ДЖЕЙ-ГОРОР [*англ.* J-Horror] — жанр, що з'явився наприкінці 1950-х років у японському кінематографі. Японський горор став ключовою частиною азіатського екстремального і радикального кіно, почасти через несподіваний погляд на дійсність і витончені сцени насильства, а більшою мірою через незнання західним глядачем витоків і метафорики цих фільмів. Японські фільми жахів містять елементи інших традиційних жанрів, які

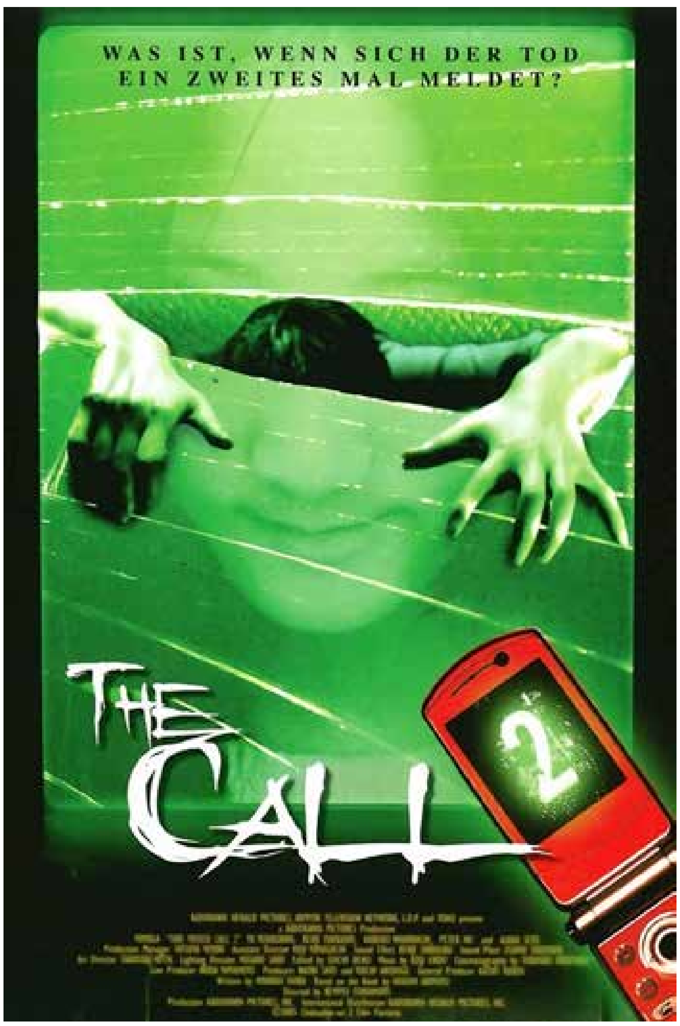


Тецуо – залізна людина, 1989

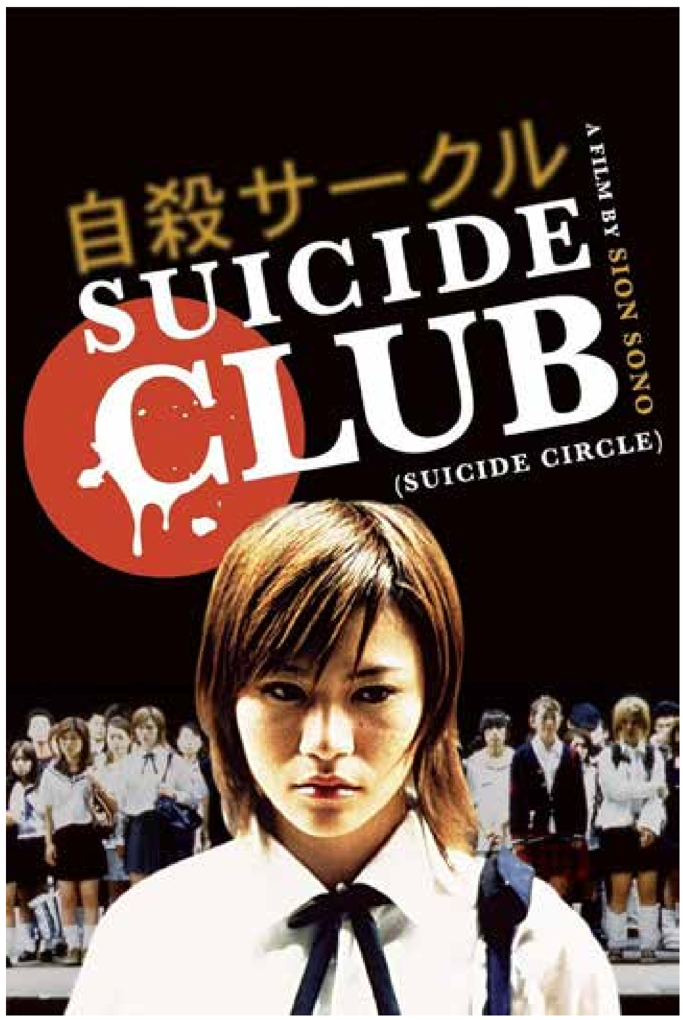
автентично розвивалися протягом усієї історії японського кінематографа.

Японські жахи: «Королівська битва» (*Batoru rowaiaru*, 2000) Кінджі Фукасаку, у якій школярі змушені брати участь у витонченій грі та вбивати один одного; «Спіраль» (*Uzumaki*, 2000) Хіґучинскі, де відбувається безліч несподіваних смертей від невідомих стихійних змін; «Смертник» (*Alive*, 2002) Рюхея Кітамури; «Легіон» (*Casshern*, 2004) Казуакі Кірія; «Тецуо — залізна людина» (*Tetsuo*, 1989) і «Тецуо 2: Людина-молот» (*Tetsuo II: Body Hammer*, 1992) Сінья Цукамото; серіал «Піддослідна свинка» (*Guinea pigs*, 1985) Сатору Огура.

Інші фільми: «Дзвінок» (*The Ring*, 2002, реж. Г. Вербінскі), «Темні води» (*Honogurai mizu no soko kara*, 2002, реж. Х. Наката), «Сирена» (*Sairen*, 2006, реж. Ю. Цуцумі), «Токійська поліція крові» (*Tôkyô zankoku keisatsu*, 2008, реж. Й. Нісімура), «Страшна воля богів» (*Kamisama no iu tôri*, 2014, реж. Т. Мііке).



Дзвінок, 1998



Клуб самогубців, 2001

ДОДАТКОВИЙ СПИСОК ТЕХНІЧНИХ ТЕРМІНІВ

Acting — виконання акторське, гра
Action — дія фільму
Action still — фотозбільшення кадру
Actuality — кінорепортаж
Adaptator — автор екранізації
Advertising film — фільм рекламний
Amateur film maker — кінолюбитель
Amplifier — підсилювач звуку
Anamorphic lens — анаморфот
Angle shot — зйомка в ракурсі
Animated cartoon — фільм рисований
Animation stand — станок мультиплікаційний
Animator — художник-мультиплікатор
Answer print — копія контрольна
Arc lamp — лампа дугова
Art director — художник-постановник
Art still — фотопортрет кіноактора
Assembling — монтаж чорновий
Assistant camerman — асистент оператора
Assistant director — асистент режисера
Associate producer — директор картини
Attacment lens — лінза насадкова
Autor of the script — автор сценарію
Autor's rights — авторське право

Baby spot — прожектор малий
Back light — світло контрове
Back lot — знімальний майданчик натурний
Back projection — рипроєкція
Background — план другий, задній (у кадрі)
Background illumination — світло фонове
Background music — музичний фон
Background noise — шум фоновий
Backing — задник
Big close up — план дуже крупний
Bird's eye view — зйомка з верхньої точки, з «пташиного польоту»
Bit part — роль епізодична
Blimp — бокс звукозаглушувальний
Bloomed lens — об’єктив просвітлений
Blow up — фотозбільшення кадру
Blow up print — копія збільшеного формату кіноплівки
Blurred image — зображення розмите
Boom, microphone boom — мікрофонний журавель
Booster light — світло допоміжне
Breakdown — сценарій режисерський, робочий
Bridging shot — монтажний перехід
Broad light — широковипромінювач
Budget — кошторис на виробництво фільму
Bump artist — дублер актора для складних трюків

Camera, film camera — апарат кінознімальний
Camera angle — кут зйомки
Camera crane — кран-штатив; операторський кран
Camera crew — операторська група
Camera line-up — налагодження камери
Camera operator — асистент оператора
Camera rails — рейки для операторського транспорту
Camera set up — знімальна позиція камери
Camera speed — частота кінозйомки
Camera stand — штатив жироскопічний
Camera tilt — нахил кінокамери
Camera truck — операторський автомобіль
Camera view point — знімальна точка
Cameraman — оператор; кінооператор
Can — коробка для зберігання кіноплівки
Canned music — музичний запис фонотечний
Cartoonist — художник рисованого фільму
Cast — акторський склад фільму
Casting director — завідувач акторського відділу кіностудії
Cat-walk — освітлювальні риштування підвісні
Cell — целулоїдна заготовка мультфільму
Cement, film cement — кіноклей
Change over — перемикання проєкційних постів
Character — дійова особа; персонаж

Character actor — актор характерний
Check print — копія контрольна
Chief cameraman — оператор головний
Chief electrician — освітлювач головний
Children's film — фільм дитячий
Cine-magazine — кіножурнал
Cinemagoer — глядач, кіноглядач
Cinema manager — директор кінотеатру
Classroom film — фільм шкільний
Claw — грейфер
Close shot — план крупний
Close up — план крупний
Coarse-grain picture — зображення крупнозернисте
Coated lens — об'єктив просвітлений
Colour composition — колірне рішення фільму
Colour film — фільм кольоровий
Colour rendition — передавання кольору
Colour score — колірне рішення фільму
Combined shot — зйомка комбінована
Commentary — дикторський текст
Commentator — коментатор; диктор
Commercial — фільм рекламний
Composite shot — зйомка комбінована
Concave screen — екран проєкційний увігнутий
Contact printing — друк контактний
Continuity — сценарій пооб'єктний
Continuity girl — помічник режисера, який веде запис зйомки
Continuity shot — монтажний перехід
Copy, film copy — копія, фільмокопія
Costs, production costs — кошторис витрат, вартість постановки
Costume designer — художник з костюмів
Credit titles — титри вступні
Creeping titles — титри вступні
Crew — знімальна група
Crowd — масова сцена, «масовка»
Crowd artist — актор масової сцени
Cue — позначка на кіноплівці
Curved screen — екран проєкційний увігнутий
Cut — монтажний стик
Cutter girl — монтажниця
Cutting — монтаж фільму
Cutting copy — копія монтажна
Cutting room — монтажна кімната
Cutting table — монтажний стіл

Dailies — матеріал знімального дня
Depth of field — глибина різко зображуваного простору
Detail — деталь, «кінематографічний план»
Developing — прояв кіноплівки
Dialogue recording — звукозапис мовлення
Dialogue writer — автор діалогів
Diffuser, diffusing screen — екран дифузний
Director of photography — оператор головний; оператор-постановник
Dismantlong (of a set) — розбирання декорацій
Dissolve — наплив
Distribution agency — перезапис фонограми
Distribution rights — право прокату фільму
Documentary, documentary film — фільм документальний
Dolly, camera dolly — операторський візок; кран-візок
Dolly in — наїзд камери
Dolly out — від'їзд камери
Dollyshot — зйомка з руху
Dope sheet — монтажний лист
Double exposure — експозиція подвійна
Double printing — втиснення
Dress designer — художник з костюмів
Dress extra — актор масової сцени
Drive-in theatre — кінотеатр для автомобілістів
Dubbed film — фільм дубльований
Dubbing — дубляж
Dupe negative — дубль-негатив, контратип; негатив проміжний
Dupe positive — дубль-позитив, позитив проміжний
Duping process — контратипування

Editing — монтаж фільму
Editing bench — монтажний стіл
Editor, film editor — режисер-монтажер, монтажер
Educational film — науково-популярний фільм
Effects track — фонограма шумів, звукових ефектів
Electrician — освітлювач
Emulsion coating — емульсійний шар
End title — титр кінцевий
Episode — епізод
Expert — консультант
Exposure — експозиція, експонування
Exterior shooting — зйомка натурна
Extra player, extra — актор масової сцени
Extras — масова сцена, «масовка»

Fade, fading; a) fade in; б) fade out — затемнення; а) у затемнення; б) із затемнення
Far distance shot — план дальній
Fast motion effect — ефект прискореного руху
Feature player — актор характерний
Fill-in light — світло вирівнювальне
Film break — злам кіноплівки

Film cabinet; film car — операторський автомобіль
Film distribution — кінопрокат, прокат фільмів
Film gate — фільмовий канал
Film length — метраж фільму, довжина фільму
Film loop — петля
Film maker — кінематографіст; режисер, кінорежисер
Film on art — фільм мистецтвознавчий
Film processing — оброблення кіноплівки в лабораторії
Film production — виробництво фільмів
Film projection — проєкція фільму, кінопроєкція
Film projector — кінопроєктор
Film research — кінознавство
Film restoration — реставрація фільму
Film rupture — обрив фільму
Film score — музика фільму
Film society — кіноспільнота
Film stock — плівка, кіноплівка
Film technician — кіноспеціаліст технічного профілю
Film treading — заряджання кіноплівки у фільмовий канал
Film trap — кадрове вікно кінокамери або проєктора
Film unit — знімальна група
Film valuation board — оцінювальна комісія
Filmgoer — глядач, кіноглядач
Filming — кінозйомка, зйомка
Filming ground — знімальний майданчик натурний
Fine cut — монтаж остаточний
Fine-grain picture — зображення дрібнозернисте
First night — прем'єра
Flag — екран затінювальний
Flash pan — панорамування швидке, перекидання
Flood light — світло загальне
Floor, studio floor — знімальний павільйон
Focus magnifier — лупа наведення на фокус
Focus puller — помічник оператора з наведення на фокус
Fog — вуаль
Follow shot — зйомка з руху
Footage — матеріал фільму немонтований; метраж фільму, довжина фільму
Foreground — план перший, передній «у кадрі»
Foreshotening — перспективне скорочення
Frame — кадр
Frame frequency — частота кінозйомки; частота проєкції
Frame-by-frame exposure — кінозйомка покадрова
Framing — кадрування
Front projection — передня проєкція

Gaffer — освітлювач головний
Gantries — освітлювальні риштування підвісні
Gate shutter — обтюратор
Geneva mechanism — мальтійський механізм
Glasswork — дорисовування на склі, діапроєкція
Gobo — екран затінювальний
Grip — робітник постановочного цеху
Ground angle shot — зйомка з низької точки
Guide track — рейки для операторського транспорту
Gyro-tripod — штатив кінокамери

Halation, halo — ореол
Hand camera — кінокамера ручна
Hand-held shot — зйомка з рук
Head cameramen — оператор головний
High-angle shot — зйомка з верхньої точки
High-intencity arc lamp — освітлювальний прилад із дугою інтенсивного горіння
High-speed shooting — кінозйомка швидкісна

Illumination — освітлення
Image, film image — зображення, кінозображення
In-betweener — художник-фазівник
Incandescent lamp, inky — лампа розжарювання
Incidental sounds — шуми, шумові ефекти
Insert — монтажна перебивка
Instructional film — фільм навчальний
Intercut — монтажна перебивка
Interior shooting — зйомка в приміщенні
Intermediat negative — дубль-негатив, контратип; негатив проміжний
Intermediat positive — дубль-позитив; позитив проміжний
Iris — діафрагма об'єктива ірисова

Join — склеювання

Key scene — основна сцена
Keylight — основний, рисувальний

Lack of shapness — нерізкість
Lamp — освітлювальний прилад, лампа
Lap dissolve — наплив
Large screen film — широкоекранний фільм
Large screen picture — широкоформатний фільм
Leader strip, leader — ракорд зарядний, вихідний
Leading part, lead — головна роль
Leaking noise — шумові перешкоди
Lens changing — зміна об'єктива
Lens coverage — кут поля зображення
Lens hood — бленда об'єктива сонцезахисна
Lens turret — турель для об'єктивів

Lenticular screen — екран проєкційний лінзоворастровий
Light meter — експонометр
Light truck — ліхтваген; електростанція пересувна
Lighting — освітлення
Lighting unit — освітлювальний прилад, лампа
Live recording — звукозапис синхронний
Loading — зарядка кінокамери або кінопроєктора
Location — знімальний майданчик, натурний
Location shooting — знімальний майданчик, натурний
Locus-focus lens — об'єктив кінознімальний довгофокусний
Long shot — план загальний
Loop film — кільцювання
Low-angle shot — зйомка з низької точки

Magazine — касета
Magnetic film — плівка магнітна
Main ligth — світло основне, рисувальне
Main part — роль головна
Main title — титр заголовний
Make-up — грим
Married print — копія суміщена
Mask — каше; маска
Masked shot — каширований кадр
Medium shot — план середній
Microphone, mike — мікрофон
Miniature work — домакетка
Mixing — мікшування; перезапис фонограми
Mixing booth — апаратна звукозапису
Mixing console — мікшерський пульт; звукооператорський пульт
Model — макет
Model background, foreground — домакетка
Model shot — зйомка макетна
Monitor room — апаратна звукозапису
Motion picture — кінокартина, картина; фільм, кінофільм
Motion picture camera — апарат кінознімальний; кінокамера, камера
Motion picture camera lens — об'єктив кінознімальний
Motion picture studio — кіностудія, студія
Motion picture — кінематографія, кіно
Movie — кінокартина, картина; кінотеатр, кіно; фільм, кінофільм
Movie camera — апарат кінознімальний; кінокамера, камера
Movie house — кінотеатр, кіно
Moving picture — кінокартина, картина; фільм, кінофільм
Multiple exposure — експозиція багаторазова
Music recording — звукозапис музики
Musical — фільм музичний
Mute print — копія «німа»

Narrow gauge film — плівка вузька
Natural vision film — фільм стереоскопічний, стереофільм
Negative cutting — монтаж негатива
Newsreel — кінохроніка
N.G. take (no good) — кадр невдалий, забракований
Non-esposed stock — плівка неекспонована
Non professional actor — непрофесійний актор
Non synchronism, non-syne — несинхронність
Number board — нумератор, номерна дошка
Nursery-tale film — фільм-казка

Open air theatre — кінотеатр просто неба
Operator — кіномеханік
Optical density — щільність оптична
Optical effects — оптичні ефекти
Optical printing — друк оптичний
Outdoor shot — зйомка натурна
Outline — розширена сценарна заявка
Over-exposure — перетримка
Overhead light — світло верхнє

Panning, pan — панорамування
Part — роль
Performance — виконання акторське, гра; кіносеанс, сеанс; кіносеанс, сеанс
Period film — фільм історичний
Picture — зображення, кінозображення; кінокартина, картина; фільм, кінофільм
Picture composition — композиція кадру
Picture editing — монтаж зображення
Picture negative — негатив зображення
Picture print — позитив зображення
Picture set-up — композиція кадру
Player — виконавець ролі
Plunger — контргрейфер
Post-scoring — озвучування подальше; тонування
Post-synchronization — озвучування подальше; тонування
Pre-release show — перегляд громадський
Pro-scoring — озвучування попереднє, музичне
Print, film print — копія, фільмокопія
Printing process — копіювання; друкування фільмокопій
Printing station — копіювальна фабрика
Processing — оброблення кіноплівки в лабораторії
Production manager — начальник виробництва кіностудії; директор картини

Projected background — фон рирпроєкційний
Projection box — апаратна проєкційна
Projection lens — об’єктив проєкційний
Projection room, projection theatre — зал для перегляду
Projection speed — частота проєкції
Projectionist — кіномеханік
Properties, props — бутафорія; реквізит
Property man, props man — реквізитор
Protective trailer — ракорд кінцевий
Publicity film — фільм рекламний
Publicity still — фото рекламне
Publicity trailer — рекламний ролик випущеного фільму
Puppet film — фільм ляльковий

Rain effect — подряпини поздовжні, «дощ»
Ranch — знімальний майданчик натурний
Raw material — матеріал фільму незмонтований
Raw stock — плівка неекспонована
Rear projection — рирпроєкція
Recorder room — апаратна звукозапису
Recording director — звукооператор
Recording truck — звукозаписувальна установка пересувна
Reduction print — копія зменшеного формату кіноплівки
Reel — частина кінофільму
Reflecting screen — екран відбивальний
Register pin — контргрейфер
Rehearsal — репетиція
Release — випуск фільму на екрани
Release print — копія прокатна
Renting — кінопрокат, прокат фільмів
Renting company, agency — прокатна контора, агентство
Re-recording — перезапис фонограми
Retake — дубль знімальний; перезйомка
Reverse action — ефект зворотного руху
Reversible stock — плівка обертальна
Rewinder — намотувач
Rewinding — перемотування кіноплівки
Role — роль
Roll — ролик кіноплівки
Rolling title — напис рухомий
Rough cut — монтаж чорновий; добір знятого матеріалу
Run. film run — проєкція фільму, кінопроєкція
Running time — тривалість демонстрування фільму
Running title — напис рухомий
Rushes — поточний матеріал, терміново опрацьований

Safety stock — плівка безпечна, негорюча
Scene — кадр, кадр монтажний
Scenery — бутафорія; реквізит
Score, musical score — музика фільму
Scoring — звукозапис музики
Scoring stage — асистент режисера; звуковий павільйон
Screen, projection screen — екран проєкційний, кіноекран
Screen adaptation — екранізація
Screen image — екранне зображення
Screen test — проба акторська знімальна
Screen version — екранізація
Screening — проєкція фільму, кінопроєкція; екранізація
Screening of rushes — перегляд робочий
Scrim — екран дифузний
Script-girl — помічник режисера, який веде запис зйомки
Script-writer — сценарист, кіносценарист
Sequence — епізод
Serial film — фильм серійний
Set — декорація; знімальний павільйон
Set construction — побудова декорації
Set design — ескіз декорації
Set designer — художник-декоратор
Sharp image — зображення різке
Sharpness — різкість зображення
Shooting — кінозйомка, зйомка
Shooting day — знімальний день
Shooting angle — кут зйомки
Shooting period — зміна об’єктива
Shooting range — світло основне, рисувальне
Shooting schedule — графік кінозйомок
Shooting script — сценарій пооб’єктний
Short feature — фільм середньометражний
Short-focus lens — об’єктив знімальний короткофокусний
Shot — кадр, кадр монтажний; план кінематографічний
Show, filmshow — кіносеанс, сеанс
Side light — світло бокове
Single picture — кадр (окремий знімок на кіноплівці)
Slow motion effect — ефект сповільненого руху
Soft-focus attachment — дифузіон
Sound — звук
Sound camera — кінокамера синхронна
Sound director — звукооператор
Sound editing — монтаж фонограми
Sound effects — звукові ефекти
Sound engineer — звукоінженер
Sound film — фільм звуковий
Sound library — фонотека
Sound mixer — звукооператор
Sound negative — негатив фонограми
Sound positive — позитив фонограми
Sound-proof box — бокс звукозаглушувальний
Sound recording — звукозапис

Sound recording studio — ательє звукозапису
Sound recording — звукооператор
Sound reproduction — звуковідтворення
Sound stage — звуковий павільйон
Soundtrack — звукова доріжка
Speaker — диктор
Spectator — глядач, кіноглядач
Speed of emulsion — чутливість кіноплівки (емульсії)
Speeded-up action — ефект прискореного руху
Splice, splicing — склеювання
Splicing gauge — прес для склеювання плівки
Splicing girl — монтажниця
Sponsored film — фільм замовний
Spot lamp — прожектор, кінопрожектор
Spot light — прожектор, кінопрожектор, світло спрямоване
Sprocket hole — перфорація
Stage — знімальний павільйон
Stage hand — робочий постановочного цеху
Stage panel — кіноспеціаліст технічного профілю
Standard film — плівка стандартна
Stand-in — дублер актора для встановлення світла та інших підготовчих робіт
Stereophonic sound track — фонограма стереофонічна
Still man — фотограф знімальної групи
Stock — плівка, кіноплівка
Stock library — фільмотека
Story editor — редактор зі сценаріїв
Story film — фільм ігровий; фільм художній
Story outline — кінозйомка покадрова, уповільнена (цейтраферна)
Strip of film — монтажний фрагмент
Studio, film studio — кіностудія; знімальний павільйон
Studio management — дирекція кіностудії
Studio work — зйомка павільйонна
Stunt man — дублер актора для складних трюків
Substandard film stock — плівка вузька
Subtitle — субтитр
Subtitling — субтитрування
Superimposition — вкарбовування
Supply spool — бобіна подавальна
Swish pan — панорамування швидке, перекидання
Synchronous sound recording — звукозапис синхронний
Synopsis — лібрето

Take — дубль знімальний; кадр, кадр монтажний
Take-up spool — бобіна приймальна
Taking distance — знімальна відстань
Taking lens — об'єктив кінознімальний
Team — знімальна група
Telescopic lens — телеоб'єктив
Test strip — проба операторська
Theatre circuit — кіномережа
Threading up — заряджання кіноплівки у фільмовий канал
Three dimensional film, 3-d film — фільм стереоскопічний, стереофільм
Throw, projection throw — проєкційна відстань
Time-lapse cinematography — кінозйомка покадрова сповільнена (цейтраферна)
Tin — коробка для зберігання кіноплівки
Title, film title — напис; назва фільму; титр
Title background — фон напису
Title board — станок для зйомок написів
Title on moving background — напис на фоні дії
Track — рейки для операторського транспорту
Track in — наїзд камери
Track out — від'їзд камери
Track shot — зйомка з руху
Trailer — рекламний ролик випущеного фільму
Translucent screen — екран просвітний, рир-проєкційний
Transparency — дорисовування на склі, діапроєкція
Travelling matte — мандрівна маска
Travelling shot — зйомка з руху
Travelogue — фільм географічний
Treatment — сценарій літературний
Trick film — фільм мультиплікаційний
Trick printer — трюк-машина
Tripod — штатив жироскопічний
Truck shot — зйомка з руху

Under-exposure — недотримка
Unit manager — директор картини
Unmarried print — копія несуміщена

Weather effects — метеоефекти
Western — вестерн
Wedge, optical wedge — клин оптичний
Wide angle lens — об'єктив ширококутний
Wide film — плівка широка (70 мм)
Wide screen — екран проєкційний
Wide screen film — фільм широкоекранний
Wipe — витіснення, шторка
Working print — копія робоча
Worm's eye view — зйомка з низької точки

Zoom away (shot) — від'їзд трансфокаторний
Zoom in (shot) — наїзд трансфокаторний
Zoom ltns — об'єктив зі змінною фокусною відстанню

БІБЛІОГРАФІЯ

ОПУБЛІКОВАНІ ДЖЕРЕЛА

Alain B. Cinema. eBook, 2013. 280 p.

Barrier M. The Animated Man. A Life Of Walt Disney. University of California Press, 2007. 414 p.

Barsam R., Monahan D. Looking at Movies: An Introduction to Film. Fifth Edition. eBook, 2015. 576 c.

Bazin's A. Film Theory: Art, Science, Religion. OUP USA, 2020. 232 c.

Bernard S.-C. Documentary Storytelling (2nd edition). Focal Press, 2007. 395 p.

Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. New York, 1985. 652 p.

Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. McGraw-Hill, 2003. 788 p.

Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction. eBook, 2008. 506 p.

Bresson R. Notes on the Cinematographer. Green Integer, 1997. 136 p.

Buckland W. Conversations with Christian Metz: Selected Interviews on Film Theory (1970–1991). Amsterdam University Press, 2017. 310 p.

Çağlayan E. Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom. eBook, 2018. 268 c.

Chronicle of the Movies: A Year-by-Year History from the Jazz Singer to Today by *Leonard Maltin*. New York : Crescent Books, 1991. 448 p.

Cook D. A History of Narrative Film. Fifth Edition. eBook, 2016. 864 p.

Corrigan T., White P. The Film Experience: An Introduction. Third Edition. eBook, 2012. 518 p.

Dancyger K. The Director's Idea. The Path to Great Directing. Elsevier Inc., 2006.

Dennis W., Boggs Joseph M. The Art of Watching Films. Ninth Edition. eBook, 2017. 544 p.

Dixon W., Foster G. A Short History of Film, 3rd ed. 2018 : Rutgers University Press. 525 p.

Elsaesser T. European Cinema. Face to Face with Hollywood. Amsterdam University Press, 2005. 567 p.

Euro Horror. 2023. 350 p.

Felicity C. Film Theory: Creating a Cinematic Grammar. WallFlower Press , 2014. 144 p.

Frumkes R., Simonelli R. Shoot Me. Independent Filmmaking from Creative Concept to Rousing Release. Allworth Press, 2002.

Giannetti L. Understanding Movies. Englewood Cliffs, New Jersey. 1996.

Grant B.-K. Schirmer Encyclopedia of Film. Vol. 2. Criticism – Ideology. Thomson Gale, 2007. 388 p.

Grant B.-K. Schirmer Encyclopedia of Film. Vol. 3. Independent Film – Road Movies. Thomson Gale, 2007. 401 p.

Hunter I. Q., Porter L. The Routledge Companion to British Cinema History. outledge; 1st edition, 2017. 472 p.

Hurbis-Cherrier M. A Creative Approach to Narrative Filmmaking (Third Edition). Routledge, 2018.

Isaacs B. The Art of Pure Cinema: Hitchcock and His Imitators. eBook, 2020. 272 p.

Jeffrey Zacks M. Flicker: Your Brain On Movies. Oxford, NY: Oxford University Press, 2015.

Kaufman L. Make Your Own Damn Movie! Secrets of a Renegade director. St. Martin's Press, 2003.

Keith G.-B. Schirmer Encyclopedia of Film: 4 Volume set. Schirmer, 2007. 1200 p.

KINO-KOLO. К., 2005. 464 с.

Kindersley D. The Movie Book. eBook. 2016. 352 p.

Knudsen E. Finding the Personal Voice in Filmmaking. Springer Nature

Landau N., Frederick M. 101 Things I learned in Film School. Grand Central Publishing, 2010

Leitch T. Crime Films. Cambridge University Press, 2004. 400 p.

Leo B., Marshall C. Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Seventh Edition. eBook, 2009. 928 p.

Lewis J. Essential cinema. An Introduction to Film Analysis. Boston : Wadsworth, 2014. 331 p.

LoBrutto V. The filmmaker's guide to production design. Allworth Press, 2002/

Maltin L. Movie and Video Guide. New York: A Signet Book, 1992.

Malkiewicz K., Mullen M. Cinematography: Third Edition. New York, 2005. P. 235–263.

Mathijs E. The Routledge Companion to Cult Cinema. eBook, 2020. 520 p.

McDonald K. Film Theory: The Basics. eBook, 2016. 205 p.

Mislavskiy V. Entertaining film studies. Saarbrücken : Sciencia Scripts, 2020. 108 p.

Murray P. Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflections on Cinema. University of California Press, 2011. 322 p.

Neupert R. A History of the French New Wave Cinema. Second Edition. eBook, 2007. 424 p.

Novak P. Interpretation and Film Studies: Movie Made Meanings. eBook? 2020. 263 c.

Nowell-Smith G. The Oxford History of World Cinema. Oxford University Press, USA. 1997. 856 p.

Plantinga C. Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Pym J. Time Out Film Guide. London: Penguin Books, 2010.

Robert C. Allen, Gomery Douglas. Film History: Theory and Practice. New York, San Francisco, 1985. 276 p.

Roger C., Koepnick K. Kopp Berlin School Glossary: An ABC of the New Wave in German Cinema. Intellect Books, 2013. 308 p.

Rhodes Gary D. Vampires in Silent Cinema. Published January, 2024. 232 p.

Sadoul G. Les Merveilles du cinéma, Les Éditeurs français réunis, 1957. 466 p.

Sadoul G. Histoire générale du cinéma. Vol. 1-6.

Sadoul G. Histoire du cinéma mondial: Des origines à nos jours.

Smith G. The Film Structure and the Emotional System. Cambridge, UK : Cambridge University Press, 2003.

Smith G. The History of Cinema: A Very Short Introduction. NY: Oxford University Press, 2020.

Stacey J. Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship. London; New York : Routledge, 1994.

Tikka P. Enactive Cinema: Simulatoriam Eisensteinense. Juväskylä, 2008.

Toeplitz J. Historia sztuki filmowej (1895–1918). T. 1. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe1955. 282 p.

Toeplitz J. Historia sztuki filmowej (1918–1928). T. 2. Warszawa : Filmowa Agencja Wydawnicza, 1956. 456 s.

Toeplitz J. Historia sztuki filmowej (1928–1933). T. 3. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1959. 282 p.

Toeplitz J. Historia sztuki filmowej (1934–1939). T. 4. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969. 536 p.

Toeplitz J. Historia sztuki filmowej (1939–1945). T. 5. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1970. 555 p.

Wareham Dean M. $30 Film School. Premier Press, 2003. 507 p.

Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema. 5th Edition. eBook, 2013, 288 p.

Айснер Л. Демонический экран / Пер. з нем. М.: Rosebud Publishing, 2010. 210 с.

Аліфанов О. А., Десятник Г. О. Основи операторської творчості. Теоретичні та історичні аспекти : тексти лекцій. К. : КНУ, 2016. 126 с.

Бабишкін О. К. Кінематограф сучасного Заходу: Нотатки про буржуазне кіномистецтво. К. : Мистецтво, 1984.

Бабій О. Боллівуд: часи і герої. К. : Інтерсервіс, 2020. 164 с.

Батаєва К. В. Соціальна візуалістика і медіа-візуальність: навчальний посібник. К. : Кондор-видавництво, 2017.

Безклубенко С. Д. Відеологія: основи теорії екранних мистецтв. К. : Альтерпрес, 2004. 328 с.

Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття. Київ : Ін-т культурології АМУ. Т. 1. 2008. 239 с.; Т. 2. 2010. 255 с.

Безклубенко С. Д., Рутковський О. Г. Український енциклопедичний кінословник. Т. І. Основні поняття та терміни. Вінниця: КНУКІМ, 2006, 500 с.

Бендацці Д. Світова історія анімації. Книга перша: Від початку до Золотої доби / Пер. з англ. К. : ArtHuss, 2020. 384 с.

Бергман І. Laterna Magica. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 368 с.

Бордмен А. О. Ілюстрована історія кіно. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 112 с.

Блер П. Мальована анімація / пер. з англ. К. : ArtHuss, 2021.

Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. К. : Логос, 2011. 391 с.

Букс Д. Н. Що таке фільм? / пер. з англ. Харків : Гуманітарний центр, 2020. 240 с.

Бурлака В. Історія образу. Мистецтво 2000-х. К. : Фонд підтримки візуальних досліджень, 2011. 206 с.

Вильярехо Е. Фільм. Теорія та практика / перекл. з англ. Харків : Гуманітарний центр, 2015. 228 с.

Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : В 5 т. Т. 1. Довиразне зображення. Київ: ДІТМ, 2000. 242 с.

Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : В 5 т. Т. 2. Дія – драматургічні засади архітектоніки Київ: ДІТМ, 2000. 118 с.

Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : В 5 т. Т. 3, ч. 1. Монтажна архітектоніка фільму. Кадрозчеплення Київ: ДІТМ, 2000. 157 с.

Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : В 5 т. Т. 3, ч. 2. Монтажна архітектоніка фільму. Сюжетотворення Київ: ДІТМ, 2000. 146 с.

Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : В 5 т. Т. 4, ч. 1. Архітектоніка кольору. Природа. Функції Київ: ДІТМ, 2000. 182 с.

Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : В 5 т. Т. 4, ч. 2. Архітектоніка кольору. Видова специфіка кольору Київ: ДІТМ, 2000. 140 с.

Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища : В 5 т. Т. 5. Архітектоніка фільму як системне (структурне) утворення Київ: ДІТМ, 2000. 250 с.

Горпенко В. Г. Виражальні можливості монтажу. Київ: ДІТМ, 1999. 61 с.

Горпенко В. Г. Кінематографічна специфіка кольору. Київ : КДІТМ. 1998.

Горпенко В. Г. Монтаж: Кіно. Телебачення : Моногр.; Київ: ДІТМ, 272 с.

Горпенко В. Г. Монтажне кадрозчеплення Київ: ДІТМ, 1999. 73 с.

Горпенко В. Г. Сюжетотворчі можливості монтажу Київ: ДІТМ, 1999. 62 с.

Горпенко В. Г. Функції кольору в кіно- та телемистецтві. К. : КДІТМ. 1998. 33 с.

Желєзняк С. В. Звуковий елемент у сучасній аудіовізуальній культурі. К. : Видавничий центр КУК, 2023. 200 с.

Загданський Є. Від думки до образу. К., 1990.

Зініч С. Г. Кінокомедія. Конфлікт, характер, жанри. К., 1966.

Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). К. : Інтертехнологія, 2006. 272 с.

Зубавіна І. Б. Нові екранні технології: специфіка комунікативної дії. Віртуалізіція світу як стратегія «нуль дистанції» // Сучасне мистецтво. Вип. 1. К. : «Акта», 2004. С. 246–241.

Зубавіна І. Б. Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 376 с.

Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. К. : Щек, 2008. 448 с.

Кіноромани: українські письменники про улюблені фільми. Київ. : KINO-КОЛО, 2006. 160 с.

Коппола Ф. Ф. Живе кіно та техніка його виробництва / пер. з англ. Харків : Вид-во «Ранок», 2021. 208 с.

Кравцов Н. Історія анімації. Як народжується мистецтво. К. : ArtHuss, 2019. 192 с.

Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна / перекл. з німецької. К. : Грані-Т, 2009. 384 с.

Краткий энциклопедический словарь кино / сост. В. Н. Миславский. Харків : Колорит, 2007.

Краща картина. Огляд британської кінополітики. Київ. : KINO-КОЛО, 2006. 80 с.

Кульчинська Л. М. Смислоутворення в кінематографі: жанрові механізми. К.: ІМФЕ, 2016.

Лєбєдєв О. Пластичність кінематографічного зображення та її складові // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. Вип. 13. С. 160–168.28.

МакДональд К. Теорія фільмів / Пер. з англ. Харків : Гуманітарний центр, 2018. 236 с.

Миславський В. Н. Кінословник. Терміни. Визначення. Жарґонізми. Харків : ХЧМГУ, 2006. 328 с.

Мусієнко О. С. Гуманізм і антигуманізм в сучасному кіномистецтві Заходу. К. : Знання, 1978. 48 с.

Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. К. : Логос, 2018. 400 с.

Мусієнко О. С. Нова хвиля у французькому кінематографі. К. : [КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого]. 1995. 87 с.

Мусієнко О. С. Новаторські течії у французькому кінематографі (друга половина ХХ століття). К. : Заповіт, 2005. 116 с.

Мусієнко О .С. У лабіринті ілюзій: Міфи та реальність кінематографа Заходу: Нариси. К. : Мистецтво, 1987.

Муссинак Л. Избранное / Пер. з фр. М.: Искусство, 1981.

Орлова Т. І. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми (в контексті художньої творчості). К. : Абрис, 2002.

Погребняк Г. П. Авторський кінематограф крізь призму мистецької особистості, монографія К. : НАКККіМ. 2013. 128 с.

Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. К. : НАКККіМ, 2020. 448 с.

Рибак-Акімов В. В. Зображення, слово, звук у художньому фільмі. Київ, 1967.

Роднянський О. Виходить продюсер. К., : Брайт Стар Паблішинг, 2016. 408 с.

Росс Э. Кіношно. Графічна мандрівка світом кіно. К. : Рідна мова, 2019. 200 с.

Рутковський О. Г. Український словник-довідник екранних медіа: лексикон кіно, телебачення, відео та Інтернету. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. 302 с.

Світла В. Кіно і телебачення: арт-терапія душі, зачарованої екраном. Вступ до екранної мета антропології. К.: КНТ, 2020.

Світова кінокласика. Випуск 1. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : КМ Академія, 2000. 140 с.

Світова кінокласика. Випуск 2. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : КМ Академія, 2002. 152 с.

Світова кінокласика. Випуск 3. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : КМ Академія, 2004. 152 с.

Світова кінокласика. Випуск 4. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : Задруга, 2007. 136 с.

Світова кінокласика. Випуск 5. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : Задруга, 2009. 156 с.

Світова кінокласика. Випуск 6. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : Задруга, 2011.

Світова кінокласика. Випуск 8. Збірник статей / Упор. Л. Брюховецька. К. : «АРТ КНИГА», 2018. 136 с.

Селбі Е. Анімація. К. : ArtHuss, 2019. 224 с.

Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Ін-т проблем сучасного мист-ва ; Акад. мистецтв України. К. : ВХ, 2008. 187 с.

Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX ст.: Генеза. Структура. Функція. К. : Поезія, 1997. Ч. 1. 224 с.

Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX ст.: Генеза. Структура. Функція. К. : Поезія, 1997. Ч. 2. 229 с.

Фільм жахів/Горор. Київ. : KINO-КОЛО, 2008. 504 с.

Чаплін Ч. Моя біографія. К. : «Мистецтво»,1989.

Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність проявів. Харків : Крук, 2003. 345 с.

Чубасов В. Л. Введення у спеціальність «Кінотелемайстерство». К., 2005. 483 с.

Ширман Р. Алхімія режисури. К. : ЗАТ «Телерадіокурьер», 2008

Шклярeвський Г. Режисура. Морфологія і синтаксис екранних мистецтв. К. : Альма- Прес, 2004. 320 с.

Яськів О. Вечір з кіно II. Путівник по світу кіно. Харків : Фоліо, 2021, 288 с.

Яськів О. Вечір з кіно I. Путівник по світу кіно. Харків : Фоліо, 2021. 524 с.

CD ТА ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ

Cinemania 96. Microsoft Corporation, 1992–1995.

Film Terms Glossary. Режим доступу: http://www.filmsite.org/filmterms.html

Grant B.-K. Schirmer Encyclopedia of Film. Vol. 1. Encyclopedia Of Film Schirmer Vol 1. Academy Awards to Crime Films. 2007. Режим доступу: https://archive.org/stream/Encyclopedia_Of_Film_Schirmer_Vol_1_Academy_Awards_to_Crime_Films/Encyclopedia_Of_Film_Schirmer_Films_djvu.txt

Grant B.-K. Schirmer Encyclopedia of Film. Vol. 3. Independent Film – Road Movies. Thomson Gale, 2007. Режим доступу: https://archive.org/stream/Encyclopedia_Of_Film_Schirmer_Vol_3_Independent_Film_Road_Movies_djvu.txt

Grodal T. Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition. Oxford, NY : Oxford University Press, 1999. Режим доступу: https://proxy.library.spbu.ru:3316/10.1080/14626268.2011.550028

How to Shoot a Scene Using Basic Coverage. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=oNePOOLv-ew

I Tried Living Like Christopher Nolan for 7 Days Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=qIPhG1g2yUo

IMDb. Режим доступу: http://us.imdb.com/Glossary/

Introductory Film Studies 01: Shot Composition. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=O2AUPvoGwKI

Introductory Film Studies 02: Camera Angle. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=iP4RZeDd6Z4&t=20s

Introductory Film Studies: Editing. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=zoj2nIulQDQ

Mastered The Art of Filming Faces https://www.youtube.com/watch?v=IK4KO0E5Ze0

New York Film Academy. Режим доступу: https://www.nyfa.edu/student-resources/glossary/

The BEST Cinematography Advice From Roger Deakins (His Philosophy of Cinematography). Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=p6zWyxNrHO0

The Director Who. Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=AyML8xuKfoc

The Directors Series. Режим доступу: https://www.youtube.com/results?search_query=The+Directors+Series

The Elements of a Great Film https://www.youtube.com/watch?v=7AFTM5pBOwE

Ultimate Guide to Camera Shots: Every Shot Size Explained [The Shot List, Ep. 1]

Video & DVD. Режим доступу: http://video.barnesandnoble.com/search/glossary.asp?

Науково-довідкове видання

Миславський Володимир Наумович

ЗАХІДНИЙ КІНЕМАТОГРАФ

Концептуально-термінологічний словник

Реставрація фотографій *В. Н. Миславський*

В авторській редакції

Верстка *В.Верхолаз*

Підписано до друку 13.08.2024 р.
Формат 215х285 1/16.
Ум. друк. арк. 14,64.
Друк цифровий. Зам. № 213.
Наклад 100 прим.
Гарнітура Times New Roman. Друк цифровий.

Видавець ТОВ «Видавництво «Точка»
61024, м. Харків, вул.Гуданова 18.

Свідоцтво суб’єкта видавничої справи:
ДК № 6863 від 02.08.2019 року

Віддруковано в ТОВ «Друкарня Мадрид»
61024, м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11.

Тел.: (057) 756-53-25
www.madrid.in.ua
info@madrid.in.ua